



مجلة النقد الأدبي

فصول

الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية

المتعة المسرحية

تقارير الأنسة راء:

مسرحة الأنساق الثقافية في "اسمى راشيل كوري"

بانوراما المسرح ما بعد الدرامى

ما وراء الحدث الدرامى: الاحتفال، والأصوات البشرية

فى الفضاء، والمنظر الطبيعي

نص وقراءتان: "اللعب فى الدماغ" لخالد الصاوى

بين رغبة التعبير وطموح التثوير والدراما المضادة للعوامة

قراءة فى كتاب "الأدب فى خطر" لتودوروف

شخصية العدد: برتولت بريخت

العدد ٧٢ - ربيع - صيف ٢٠٠٨

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة



ملف العدد
الدراما الجديدة وما بعدها



الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة
ناصر الأنصاري

هيئة المستشارين
سيزاقاسم
صلاح فضل
فريال غزول
كمال أبو ديب
محمد بريدة

فصول



رئيس التحرير
هدى وصفي

نائب رئيس التحرير
محمد الكردى

مدير التحرير
ماجد مصطفى

المشرف الفنى
أنس الدليب

السكرتارية
أمال صلاح

جمع وتنضيد
أمل على

قواعد النشر:
1. ألا يكون البحث قد سبق نشره.
2. يفضل أن يكون البحث مجموعاً.
3. بالحاسوب 11×4 أو مرقم باليد.
4. القلم للدمج.
5. على الباحث أن يرفق ببحثه
6. نبذة مختصرة عن سيرته
7. العلمية ومخلصاً وأخيراً.
8. تختار اللجنة عن عدم نشر
9. الأبحاث التي يزيد عدد
10. صفحاتها عن 15 صفحة من
11. قطع اللجنة أي ما يوزن 6000
12. كلمة.
13. لا ترد البحوث المرسلة إلى اللجنة
14. إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم
15. تنشر.
16. يخضع ترتيب النشر لاعتبارات
17. تقنية.
18. تدفع اللجنة مكافأة مقابل
19. البحوث المنشورة ويحصل الباحث
20. على نسخة من المجلة.

٧ كلمة أولى _____

٨ للتناحية _____

١١ ملخصات وتعريفات _____

النص الاستهلالي :

٢٠ الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية _____ عيد الرحمن بن زيدان

الملف :

• ترجمات

بانوراما المسرح ما بعد الدرامي: ما وراء الحدث الدرامي: الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والنظر

الطبيعي _____ هانز-تيرز ليمان/ د: علاء الدين محمود ٣٠

• دراسات

الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها _____ هناء عبد الفتاح ٧٢

قراءة تفكيرية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر في المسرح الأمريكي النسوي الأسود _____ محمد السعيد الفن ٩١

تقارير "الأنثى" راء: مسرحية الانساق الثقافية في "اسمي راشيل كوري" _____ كريمة سامي ١٠٦

دوائر الحوار والصمت: الحق ذو العيون الخضراء في "الأقوى" لستيفان بيرج و"موتزارت وساليري" لبروشكين _____ لبنى إسماعيل ١٢٥

الدراما في شعر صلاح عبد الصبور بين القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية _____ منى الجبار ١٤٣

المتعة المسرحية _____ ميسون طلي ١٦١

التجريب والمسرح _____ ليلى بن عائشة ١٨١

• نص وقراءتان

"اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي: بين رغبة التعبير وطموح التأثير _____ حازم عزمي ١٩٦

الدراما الفسادية للعلوة: قراءة في مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي _____ محمد العبد ٢٠٦

• أفاق

اللونودراما وقصاحة الجسد _____ قاسم بويالي ٢٢٢

كريم جثير: عندما ينوي صوت الصمت _____ سمر عبد السلام ٢٢٩

نورا العربية لا تغامر بيت الدمية _____ مهدي بندق ٢٣٧

المسرح الصيني _____ جان بنوي ٢٤٣

● كتب

- السرور ما بعد الدرامى هانز-تيز ليمان/ عرض: علاء الدين محمود ٢٥٠
 أساليب ومضامين المسرح الإسباني وأمريكي المعاصر — كارلوس ميچيل سوارث رانز/ عرض: نادية جمال الدين محمد ٢٥٦
 المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر فهايب سادجروف/ عرض: مجدى يوسف/ ت: محمد مشام ٢٦٢
 بستان المسرح فريدة النقاش/ عرض: إخلاص عطا الله ٢٦٥

المناقشة

- النقد وريهان العودة إلى منابع النصوص: قراءة فى كتاب "الأدب فى خطر" لتودوروف عبد الوهاب شعلان ٢٧٤
 شعرية ما حول النص أو شعرية الهيئة: قراءة فى إعدادات دواوين أنسى الحاج دنيا أبررشيد ٢٨٣
 كتاب الودعاء .. رواية جمال مفار محمود عبد الوهاب ٢٩١
 تغريدة البجعة وجدل العلاقة بين القبح والجمال طلعت رفسوان ٢٩٥
 فى "التبيين" السردى: "مسألة وقت" بحث إيداعى فى المسألة الحكائية سيد قطب ٣٠٤
 خطاب وتوضيح طيبة الإبراهيم ٣١٣

مناشدات

- دوريات إنجليزية ماهر شفيق فريد ٣١٨
 دوريات فرنسية دعاء سليمان ٣٢٧
 دوريات عربية ماجد مصطفى ٣٣٤
 رسائل جامعية ماهر شفيق فريد ٣٤١
 الشعر العراقي فى أزمة التسيقيات: دراسة فى التوجهات والتكوين عرض: فاطمة حمدى ٣٤٥
 مثقلى القاهرة الرابع للإبداع الروائى العربى ٢٠٠٨ متابعة: أحمد عبد العظيم ٣٥٠
 المساحات الثقافية: حياته وشعره محمد عبد الحميد سالم/ عرض: سعاد صالح ٣٦٢
 فصول .. ت: ماجد مصطفى ٣٦٧

شخصية العدد:

- عودة بريخت إلى المسرح المصرى (دراسة توثيقية) كمال الدين عبد ٣٧٠



منذ عرف الأدب العربي فن المسرح في العصر الحديث. أصبح هذا الفن واحداً من الأشكال الأدبية التي لا تقل انتشاراً ورواجاً عن فنون الأدب الأخرى. حدث ذلك في البيئات الثقافية العربية وبين مختلف الطبقات الاجتماعية. وظهر في أفق الأدب العربي أعلام مهمون في الكتابة المسرحية.

و يمتاز فن المسرح بأنه لا يقتصر على النص اللغوي المكتوب، وإنما يستلزم إلى جانب ذلك عناصر إبداعية أخرى: من، تمثيل وإخراج وإضاءة وموسيقى وملابس وديكور. والبناء الدرامي للمسرحية يتشكل من فصول ثلاثة، عرض القضية، ثم الصراع، ثم الحل. ويمكن لأي نص أدبي أن ينطوي على هذه البنية الدرامية فيصبح نصاً درامياً، سواء كان قصيدة غنائية أو عملاً سردياً. لكن هل يمكن أن يحدث العكس فيخرج العمل المسرحي على قواعد البناء الدرامي؟

هذا ما يجيب عنه ملف هذا العدد الذي يضم معاً لجات نقدية ومقاربات تنظيرية حول الدراما الجديدة وما بعدها، والمسرح ما بعد الدرامي، منها: المؤنودراما وفصاحة الجسد. والتسعة المسرحية، والدراما البولندية وما بعدها، والمسرح النسوي الأمريكي الأسود، والمسرح في أمريكا اللاتينية، وفي الصين. ويضم الملف أيضاً قراءتين للنص المسرحي "اللعب في الدماغ" الذي عرض على مسرح مركز الهناجر عام ٢٠٠٥ ولفت الأنظار بوصفه عملاً مسرحياً متجاوزاً لأشكال الدراما التقليدية، ويعالج في الوقت نفسه واحدة من أخطر قضايا الواقع العربي الراهن.

وهذا الملف ليس الأول من نوعه في مجلة فصول، فقد أصدرت أعداداً سابقة عن المسرح، والتجريب المسرحي. ويبقى أن تصدر عدداً خاصاً عن توفيق الحكيم، على غرار أعدادها الخاصة عن شوقي وحافظ، وطه حسين والعقاد، وسلاح عبد الصبور، ونجيب محفوظ.

والتحية للدكتورة هدى وصفى رئيس التحرير، التي تحرص دائماً على أن تظل مجلة فصول رائدة في مجال النقد والدراسات الأدبية. ونظراً لأهمية هذه المجلة ودورها المحوري في حياتنا النقدية، والتي نعتز بدورها عن الهيئة العامة للكتاب، فإنه سيكون لها في المستقبل القريب موقع إلكتروني.

ناصر الأنصاري

كلمة
أولى

يأتى هذا العدد من مجلة فصول عن الدراما الجديدة وما بعدها استجابة لما حدث على صعيد المسرح العربى والعالمى لكى يرصد التحول فى آليات العروض المسرحية وتقنيات الكتابة الركحية وإسهامات الدراماتورجيه بالإضافة إلى إبداعات مسرح الصورة. وقد استوعبت الحركة النقدية نظريات المسرح الحديثة التى تأسست على قضايا الاجتهاد فى التجريب ونهضت على مزايا الوعى الذى قدمته نظريات الجمال والتاريخ والفلسفة بكل أبعادها وتساؤلاتها وإن كانت هذه التجليات الحديثة تبدو - فى بعض الأحيان - كما لو أنها غير مبالية بالأطر الفكرية التى تنتظم تلك الممارسات.

إن تنوع المسرح المعاصر يتحدى أحادية التعريف، ويتراجع مفهوم الجنس لكى يحل مكانه مفهوم النص أو المعالجة أو الإبداع الجماعى أو العبر نصى أو الفكرة أو الصورة أو التشكيل السينوغرافى أو التشكيل الكوريغرافى إلخ.. وغياب المصطلح يكرس جماليات التشظى والاختلاف. فالتقنيات والأساليب والإيقاعات تتمازج وتتجاوز وتتعارف وتتعارض وإن ظل المسرح مهما اختلفت المواقع أو اختلف التناول يردد أصداء التاريخ وتظل مقارنة موضوع الدراما الجديدة وما بعدها خاضعة لضرورات فنية متعددة التأويل خاصة بعد أن انبركت اللغة عدم قدرتها وحدها على التواصل.

إن زمن الشك الذى بدأ يتبلور مع ناتالى ساروت أصاب التعبير فى التصميم وكانت اللغة أولى ضحاياه ولم يكن اختفاء الوحدات الثلاث ثم خلط الأزمنة ثم لغة الجسد إلا بعض تجليات هذه الظواهر المسرحية الحديثة. واكتملت الصورة المشهدية لهذا الإنجاز فى التحول الذى طال الانتقال من تجريب إلى تجريب ومن إبداع إلى إبداع. ومن أهم ما أفرزته تشكلات الوعى فى هذا النوع من الممارسة إعادة النظر فى العلاقة بين ما هو موجود بين ضفتى كتاب وإبداع الخشبة ومحاولات الانفلات المستمرة من أية سلطة، ولم يكن هذا الأمر وإيد محاكاة للغرب وما يحدث على خشباته ولكنه جاء استجابة

لكثير من المتغيرات في حياتنا الثقافية التي أخذت تعيد النظر في الإنتاجية المسرحية ككل وتوجه الاهتمام إلى البحث عن لغات مسرحية جديدة تطرح على المتلقي العربي الكثير من التساؤلات، وكان لسؤال الهوية ودور التقنية، دوراً رئيسي في مساهمة الذات والمجتمع والعالم ومحاولة لكتابة هذا الفكر الجديد في فضاء العرض وزمانه .

ويتناول العدد أيضاً في باب نص وقراءتان عملاً مسرحياً كان له صدى لافت عند عرضه في مركز الهناجر للفنون وهو عرض " اللعب في الدماغ " وينطبق على هذا العرض ما يمكن تسميته بالكتابة الركحية لأنه ولد على الخشبية وانطلق من الخشبية ولم يكن لهذا الإبداع الجماعي أن يتم دون وجود قائد له وذلك ما قام به الدراماتورج والمخرج خالد الصاوي. ويحتوي العدد أيضاً على الكثير من الدراسات والترجمات التي تحاول إلقاء الضوء على المتغيرات الحاصلة سواء في المسرح العربي أو المسرح الغربي.

وخلافاً لما عوّدنا عليه قارئ فصول فإننا قد انتخبنا لباب شخصية العدد هذه المرة رائداً من رواد الدراما المعاصرة وهو برتولد بريخت الذي كان له أثر كبير في الدراما العربية المعاصرة .

ونحن على وشك دخول المطبعة فقدنا واحداً من أهم نقاد المسرح ومفكراً له قامت وهو سامي خشبة ابن الراحل العظيم دريني خشبة والذي أثرى المكتبة العربية بالعديد من الترجمات التي كان لها الفضل في إتاحة الفرصة لكثيرين للتعرف على كنوز المعرفة العالمية. وسامي خشبة سلك مسلك والده وأنجز في مجال المسرح والكتابة الأدبية والنقدية الكثير، كما أنه كان أحد أبناء مجلة فصول، وعمل مديراً للتحرير، وظل دائم التواصل مع مجلة فصول سواء بدراساته النقدية الغنية بالرؤى والأفكار المتطورة، أو بالإسهام في ندواتها، وكان آخرها الندوة الخاصة عن إدوارد سعيد في العدد (٦٤). وسنفرد له في عدد قادم بإذن الله دراسة مطولة.

١- الترجمة والمثاقفة

٢- الكتابة النسائية

التعريفات

حازم عزمي / عبد الرحمن بن زيدان / علاء الدين محمود / كريمة سامي / لبنى إسماعيل / ليلى بن عائشة / محمد السعيد القن / محمد العبد / مدحت الجيار / ميسون علي / هانز-تيز ليمان / هناء عبد الفتاح .

الملخصات

الدراما الجديدة بعلاقات التحول في البنيات والرؤية / بانوراما المسرح ما بعد الدرامي ما وراء الحدث الدرامي: الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي / الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها / قراءة تفكيكية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر في المسرح الأمريكي النسوي الأسود / تقارير "الأنسة" راء مسرحية الأنساق الثقافية في "سمى راشيل كوري" / دوائر الحوار والصمت: الوحش ذو العيون الخضراء في "الأقوى" لسترندبرج و"موتزارت وساليري" لبوشكين / الدراما في شعر صلاح عبد الصبور بين القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية / المتعة المسرحية / التجريب والمسرح / "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي، بين رغبة التعبير وطموح التشوير / الدراما المضادة للعلوية: قراءة في مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي.



• النص الاستهلاكي:

الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية

عبد الرحمن بن زيدان

يعد سؤال الفرق بين صيغ دراما القديمة و الدراما الجديدة وما بعد الدراما الجديدة في سياق الحساسيات الجديدة في الآداب والفنون الاستعراضية والبصرية، ويعد رصد المفارقات المتحركة في المسافات الفنية والجمالية بينهما محركاً قوياً لعملية البحث عن هذه الفروقات لرصد المقام الجديد في بنية الدراما، وقراءة فعلها الإبداعي الذي يتحقق في مقاصد تغيير أنساق هذه الدراما تحت تأثير الهزات العنيفة التي خلخلت الواقع المادي، والنفسي، والتاريخي، والعلمي، والتقني في العالم، و غيرت الخدمات القوية فيها البنيات الذهنية والنفسية للأفراد والجماعات والمؤسسات مآكناً محفزاً على التماس الدراما الجديدة بموجبات الرغبة في إعادة النظر في دلالات الجسد، وإعادة النظر في أفعال ووظائف الممثل والتلقي، ودورهم في منظومة الإبداع الدرامي حتى يواكب الآمال الخائبة لإنسان اكتوى بنار الرغبة المؤكدة للحياة البديلة التي اكتسحت التجريب المسرحي داخل المختبرات والورش المسرحية، وهو الطرح الذي صبغنا به عنوان الدراسة كالتالي: "الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية"، ومنه - أيضاً - نتبع قراءة ظاهرة الدراما الجديدة وتحليل عناصرها لمقاربة ظاهرة التجديد والتجاوز اللذين بصما سير هذه الدراما، وهي عناصر تمت هيكلتها وتحديدها إجرائياً كالتالي:

• الأبعاد الممكنة للدراما الجديدة

• المعنى والتأويل وتلقي النص الدرامي الجديد

• النص التشظي ومعاني العالم في الدراما

• موت المحاكاة والتطهير بحثاً عن الحياة في المسرح

وفي متم الدراسة تم صوغ السؤال التالي " هذا يعني أن المسرح يبقى بسحره وغرائبه نصاً مفتوحاً على الإضافات والتأويل والمراجعة؟" هذا ما رام التحليل الإجابة عنه من خلال بعض النماذج التي تمثل ظاهرة الدراما الجديدة في المسرح الغربي.

• الملف:

بانوراما المسرح ما بعد الدرامي

ما وراء الحدث الدرامي: الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي

هانز-ثيودور ليمان / ت: علاء الدين محمود

من الواضح أن هناك دائماً بُعداً احتفالياً في ممارسة المسرح؛ فهو كاشف في المسرح كحدث اجتماعي مستقي من جذوره الدينية والطقسية التي اختفت تقريباً من الوعي غير أن المسرح ما بعد الدرامي يحرر لحظة الاحتفال الشكلية المبهمة من وظيفتها الوحيدة الخاصة بتعزيز الانتباه ويمجدها "في حد ذاتها" كخصلة جمالية منفصلة عن كل مرجعيتها الدينية والطقسية. المسرح ما بعد الدرامي هو استبدال الحدث الدرامي بالاحتفال، والذي توحد معه

الحدث الدرامي-الطقسي ذات يوم في بداياته توحداً دون انفصال، إذن فالقصود من الاحتفال كالحظة من لحظات المسرح ما بعد الدرامي سلسلة كاملة من الحركات والعمليات التي ليس لها مرجع لكنها تُقدم بقدر عالٍ من الدقة، وأحداث ذات طابع جماعي شكلي بصورة غريبة، وبنيات تطور موسيقية-إيقاعية أو بصرية-معمارية، وأشكال شبه طقسية، إلى جانب احتفال الجسد.

الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها

هنا عبد الفتاح

في السنوات الأخيرة نلاحظ رأياً يدور حول أزمة النقد البولندي المعاصر، تتلخص في أنه بحلول عام ٢٠٠٠ ظهرت في بولندا موجة نصوص درامية تتحدث عن قيم بولندية جديدة، لم ينتبه إليها النقاد البولنديون المحدثون. هذه الدرامات المعاصرة تشير في مضامينها إلى الظرف التاريخي المعاصر لبولندا الجديدة في ظل نظام سياسي واقتصادي عالمي جديد. والتغير الحتمي لاستراتيجية بنية النسيج الدرامي في طريقة كتابة الدراما الحديثة، لا ينتج فقط عن الشعور بالإرهاق من تلك الحقب التاريخية التي ترجع الصراع إلى ضحايا التغيرات السياسية، ولكنها فضلاً عن ذلك نتيجة حتمية أخرى للتغير السياسي المؤثر في الوعي الاجتماعي داخل الإنسان البولندي كذلك. والسؤال الحاضر هو: كيف يمكن الحياة في تلك الظروف الجديدة، مراعين كرامتنا، ودون أن نقف على الطرق قيماناً؟ إن هذا السؤال دائماً ما يطرحه كتاب الدراما المحدثون في إبداعاتهم المسرحية.

قراءة تفكيكية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر

في المسرح الأمريكي النسوي الأسود

محمد السعيد القن

تتمثل هذه الدراسة بصفة أساسية حول إشكالية العلاقة بين "الأنا/ الذات" الأنجلو أمريكية البيضاء، و"الآخر/ الموضوع" الإفريقي الأمريكي الأسود، خاصة المرأة السوداء، كما تتناولها الكاتبة المسرحية السوداء أدريان كينيدي في راعيتها المسرحية "ذلك المنزل الغريب للنيجرو" (١٩٩٦). ونظراً للطبيعة الإشكالية/ الفلسفية لموضوع "الأنا/ الذات" في مقابل "الآخر/ الموضوع" أو "الذاتية" في مواجهة "الغريبة"، فإن الباحث يتبنى المنهج التفكيكي وذلك بغية تفكيكه، إن لم يكن نسف، تلك التراتبية التي تحكم علاقة الرجل/الأنا بالمرأة/ الآخر في المجتمع الإنساني عامة والمجتمع الأمريكي على وجه الخصوص. ويستفيد الباحث أيضاً من المنهج البيني في استقصاء وتعميق فهم الظاهرة موضوع البحث. فطبقاً لهذا المنهج يمكننا الاستعانة بكل ما تقدمه الحقول المعرفية المختلفة المجاورة للأدب من مفاهيم وأدوات واستبصارات واكتشافات لتعميق معالجة وفهم تلك الإشكالية الجديدة - القديمة من كافة وجوهها ومختلف جوانبها وأبعادها لإضاءتها، وذلك حتى يتسنى للقارئ أن يدخل في حوار مبدع مع تلك الدراسة بغية طرح المزيد من التساؤلات وإشكال القراءة الشارحة التي يقدمها الباحث هنا في دراسته هذه. فكل قراءة، كما يؤكد لنا هارولد بلوم، ما هي إلا إساءة/ تحريف قراءة بل إن النظرية الأدبية ما بعد الحداثية كلها تدور في فلك هذه المقولة ذاتها.

تقارير "الآنسة" راء مسرحة الأنساق الثقافية في "اسمي راشيل كوري" كرمة سامي

اسمي راشيل كوري "محكي" مونولوجي معاصر من نوع خاص يخترق اللحظة الآنية ويتجاوزها. يعلن بقوة عن عبور الأجناس الأدبية والأنساق الثقافية. يكرس حضور الزمن المضارع، من خلال مشاهد متتابعة تعبر فيها البطلة عن هموم إنسانية واجتماعية وسياسية في شكل سرد مونولوجي فتعبر بشكل مادي ومعنوي من حاجز التاريخ الشخصي إلى التاريخ العام. راشيل كوري هي محور العرض وبؤرة نظرة المتفرج. يولد "المسرح الجديد" عبر عالين وكذلك تولد هوية راشيل الجديدة في حالة "بين بين"، وكأن المسرح معبد لطقوس تطهرها. فتنتقل لنا معاناتها من توترات العيش على الحدود بين عالين: مجتمع مرفه ومجتمع محروم، مجتمع سالب ومجتمع مسلوب، كفاح الطبقة العاملة وتطلعات الطبقة البرجوازية، وأحلام القوى الاستعمارية. تتلف راشيل بين هذه القوى ومطامعها ببسالة ونبل. تمتد مساحة النص من أولمبيا واشنطن إلى رفح فلسطين، وبحول مصرع راشيل دون الصدام الدرامي المرتقب بين العالين لكنه يؤرخ لتقدم الدونين إلى خشبة المسرح وليلاد جديد لمواطن عالمي جدير بإنسانيته.

دوائر الحوار و الصمت: الوحش ذو العيون الخضراء في "الأقوى" لسترنديج و"موزارت وساليري" لبوشكين لبنى إسماعيل

يتناول أليكساندر بوشكين وأوجست سترنديج في نصيهما الشهيرين "موزارت وساليري" و"الأقوى" القوة المدمرة للحسد عندما تسكن من تخاتهم وتحيل العقل والقلب فيهم إلى نبات قاتم السواد يبيت سم ثماره في حلو الحديث، في ضحكة ثغر، وفي فعل باسم يمثلن بعدها مسرح الأحداث بدماء الضحايا. وسوف تتعرض هذه الدراسة المقارنة أولاً لمجموعة من النظريات النفسية والفلسفية التي تناولت تلك الخبيثة الثلاثة أو ذلك الخل النفسي الكامن في النفس البشرية والذي يقتبس صاحبه ويذيقه أقطع أنواع البؤس والعذاب: عذاب الروح، وذلك لإلقاء الضوء على طبيعة التركيبة النفسية للشخصيات والدوافع التي تشكل سلوكهم. ثم تتناول الدراسة توليف كل من بوشكين و سترنديج إدراكهما العميق والثاقب لهذه الطبيعة وتلك الدوافع ليس فقط في رسم وتطور الحدث الدرامي ولكن أيضاً في خلق شخصيات "سوداوية" ذات قدرة هائلة على تدمير الآخر. وتوضح الدراسة كيف استطاع نصا "موزارت و ساليري" و"الأقوى" الوصول بالمشاهد/ القارئ إلى مستوى غير متوقع من التعاطف مع عذابات هذه الشخصيات، وهو ما يكشف النقاب عن قدرة كل من النصين في تجسيد الآليات والحيل والمكايد والحجج النفسية والعقلية التي تلجأ إليها الشخصية الحاسدة.

الدراما في شعر صلاح عبد الصبور بين القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية مدحت الجيار

تميز مسرح صلاح عبد الصبور في تاريخ مسرحنا العربي الحديث، وفي تاريخ مسرحنا الشعري بخاصة، فقد كان ثمرة المعاناة الأولى التي عاناها شوقي وجيله، ونتيجة للمعاناة التالية على

يد على أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهما. تلك المعاناة التي أنتجت هذه الثمرة (المسرح الشعري) الذي نقل المسرحية الشعرية نقلة جمالية، تغلبت في المقام الأول على التزاوج بين الدراما والشعر، وتغلبت من ناحية أخرى على الصراع الموسيقي بين العرويين، والتنمليين، فكان مسرحا متقدما بالنسبة لن سبقوه أو عاصروه، وكان تطورا طبيعيا، لنمو الدراما داخل قصيدته الغنائية الخاصة. لذلك لم يأت مسرحه من فراغ تاريخي، أو فني، إنما تم بوعي وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة التي تفتحت على المسرح العالمي ونهلت منه وتأثرت به، في صيغة عربية قدم من خلالها المسرحية ذات الفصل الواحد، والمسرحية متعددة النهايات، في الوقت الذي أنتج فيه المسرح المشكلة وفق المفهوم الأرسطي، والمسرحية التي تستمد مادتها من الواقع المعاصر أو من التاريخ على السواء. وكان وراء هذا الإنجاز الضخم رصيد هائل من الفهم والاتصال بالأنواع الأدبية المختلفة، وأنواع الكتابات المتعددة التي صقلت تلك اللوحة المتميزة.

المتعة المسرحية

ميمون علي

لم يحظ مفهوم "المتعة" في المسرح بما يستحق من اهتمام في الدراسات النقدية الحديثة، مما دفعنا إلى البحث في هذا المفهوم وتجلياته في التيارات المسرحية المختلفة نظرا لأهميته، وندرة الدراسات حوله. ويمكن القول إن متعة المتفرج المسرح مرتبطة جوهريا بدعاة الإيهام بالواقع عبر المسرح، وبدعاة الإيهام بالمسرح عبر الواقع. وقد وصف عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد متعة المتفرج بأنها إشباع الإحساس بمكونات الأنا المختلفة، عندما تسري من دون أن يمتد ذلك التأثير إلى المنصة. ومن خلالها تستشرف الاسترجاع العفوي للمكونات التي هي مصادر للمتعة. ومفهوم المتعة يدخل في صلب العملية المسرحية فالكاتب المسرحي والمخرج يفترسان نوعية متعة خاصة لكل عمل يقدمانه، ومنها المتعة الجمالية والمتعة الناجمة عن التشويق. هذا الافتراض يدخل ضمن مفهوم أفق التوقع الذي يحدد نوعية إنتاج العمل ونوعية الاستقبال، وبما عليه لتحديد متعة المتفرج. ففي حال تقديم مسرحية من الماضي فإن المخرج يأخذ بعين الاعتبار اختلاف أفق التوقع ونوعية الاستقبال بين زمن كتابة العمل وزمن تقديمه من جديد على خشبة، وهذا هو أحد عناصر القراءة الجديدة للعمل. ومتعة المتفرج في المسرح لها طبيعة خاصة. فهي متعة مركبة، لأن المسرح بمقوماته يجمع بين مجالات عدة: اجتماعية وفنية وذهنية، هذا بالإضافة إلى المتعة المرتبطة بكل نوع من الأنواع المسرحية.

التجريب والمسرح

لهلى بن عائشة

إن غياب تعريف محدد للتجريب في المسرح عند الغرب عموما ينسحب أيضا على المسرح العربي باعتباره أن التجريب ليس ملكا لشعب دون غيره، لذا نجد إشكالية البحث عن تعريف جامع مانع له، مطروحة ضمن اهتمامات المشتغلين بهذا الفن، سواء كانوا مؤلفين أو مخرجين أو ممثلين أو نقادا. ولا بأس من محاولة رصد بعض المفاهيم التي استند إليها المسرحيون التجريبيون العرب لتعرف في ضوءها موقفهم من التجريب لبيان نظرهم إليه وما يطمحون إليه من خلاله. فقد كان جيل الستينيات من الكتاب المسرحيين المصريين يحاول

تجاوز الإجازات الفنية التي قدمها كبار الأدباء أمثال "توفيق الحكيم" وكذا كتاب الخمسينيات، سعيًا منهم إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامعهم الفنية والاجتماعية. أما فترة السبعينيات فقد تميزت بالتراجع على مستوى الإبداع والتنظير، لأسباب عديدة رغم أن البعض يرى في هذا التراجع تراجعًا صوريًا لا أكثر. ولكن رغم هذا فإن المسرح التجريبي أدى نسبيًا الدور الذي اضطلع به، والمتمثل في إسقاط الأقنعة وكشف الحقائق وتوسيع الوعي القومي، والدعوة إلى الثورة والتمرد واتخاذ المواقف.

• نص وقراءتان:

"اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي:

بين رغبة التعبير وطموح التثوير

حازم عزمي

ينطلق عرض "اللعب في الدماغ" من رفض مبدئي للثنائية الأنا والآخر، ولكنه في غمرة انفعاله ورغبته في التعبير بمدق عن لحظته التاريخية لا يعطي نفسه الوقت الكافي لفهم تلك الثنائية وتأملها مسرحيًا على نحو أعمق: هذا الموقف المتأرجح وغير الحاسم هو الذي يتيح لنا، كل حسب رؤيته الخاصة لتلك الثنائية، أن نصف عرض الصاوي بالشيء ونقيضه في آن، وبنفس القدر من الصدق والحماسة، فالعرض يمثل محاولة من فنان شاب ومثقف لأن يشتبك مع قضايا وطنه في إحدى أحرج لحظاته التاريخية، وهو أيضا عرض ينفي الصوت المثقف ويسخر من منطق الحوار والتحليل الهادئ على إطلاقه، ويكاد يصف من يتبنونه بالخفاعة والتهاون في "شرف" الوطن، وبينما يميل الخطاب الرسمي للمهادنة ويهين نفسه على ما حققه من استقرار وتهدة للأوضاع في خضم عالم متقلب، يعتلى العرض خشبة مسرح الدولة في جراءة ويتخذ من هذا الخطاب التكريسي موقفًا تقدميًا راديكاليًا، بل يتحدث صراحة عن ضرورة "التغيير"، لكن فضيلة العرض الأساسية ليست التغيير، بل التنفيس عن مشاعر الجماهير المكبوتة، فهو يتوحد مع ما استقرت عليه تلك الجماهير فعلا من قناعات، ويؤكد رؤاها للعالم بكل ما بها من مناطق غائمة وتناقضات.

الدراما المضادة للعولة: قراءة في مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي

محمد العبد

مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي رؤية حرة مضادة لآثار العولة بعمامة، والعولة الإعلامية بخاصة، على الصعيد السياسي والاجتماعي في المنطقة العربية. ولأن الكاتب مخرج في الوقت نفسه فقد كان الأعم بشؤون النص المناسب لأن يكون عرضًا جماهيريًا حقيقيًا، يتغيا التنوير والتعبئة المعنوية والتغيير في لحظة تاريخية مضغمة بأساليب التلاعب الغربي بالمثل العربي وبوجوده الإنساني كله، وهذه القراءة محاولة للوقوف على الوسائل التي تتسبح لهذا النوع من النصوص الدرامية السياسية تحقيق تلك الغايات.

حازم عزمي (مصري)

مدرس مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب - جامعة القاهرة (فرع بنى سويف). حصل على درجة الماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة في ٢٠٠٠ عن رسالة بعنوان "ملاحقة الغياب" The Pursuit of Absence ودارت حول تطبيقات النظريات النقدية المعاصرة (جماليات الغياب عند ديوردا والحوارية عند باحثين) على فن الدراماتورج. كتب الملف الخاص بالمرح المصري (١٥ مدخلاً) في "موسوعة أكسفورد للمسرح وأشكال الأداء" The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance والتي صدرت عن دار نشر جامعة أكسفورد OUP في فبراير ٢٠٠٣ من تحرير دينيس كنيدي Dennis Kennedy

عبد الرحمن بن زيدان (مغربي)

ناقد ومؤلف مسرحي وأكاديمي بارز، من مؤلفاته: "من قضايا المسرح المغربي"، "أسئلة المسرح العربي"، "قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد"، "إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي"، "خطاب التجريب في المسرح العربي"، "التجريب في النقد والدراما"، "معنى الرؤية في المسرح العربي".

علاء الدين محمود (مصري)

مدرس مساعد اللغة الإنجليزية بالأكاديمية الحديثة بالعادي. حصل على الماجستير في اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠٠٤. شارك في عدد من المؤتمرات القومية والدولية في مجالات اللغويات والترجمة والأدب والنقد. يعمل محرراً صحفياً في مجلة "كومونتي تايمز" الصادرة باللغة الإنجليزية في القاهرة.

كرمة سامي (مصرية)

قاصة وأكاديمية مصرية. حائزة على جائزة مؤسسة عبدالحميد شومان للباحثين العرب الشبان في العلوم الانسانية عام ٢٠٠٠، تشغل الآن منصب رئيس قسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن، جامعة عين شمس.

ليلى إسماعيل (مصرية)

ناقدة حرة، أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي، جامعة القاهرة. عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للأدب المقارن، مستشار تحرير مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ليلى بن عائشة (جزائرية)

كاتبة بإذاعة الهضاب في ولاية سطيف بالجزائر.

محمد السعيد القن (مصري)

ناقد مسرحي ومترجم، أستاذ الأدب المقارن بجامعة عين شمس، نشر عددا من الدراسات والأبحاث في الدوريات المتخصصة منها: التاريخ في مسرح برلين فريبل، سلطة التراث في قنديل أم هاشم ليحيى حقى، والأشياء تتساقط لتتشوا أنثى، وغيرها. وترجم:

مصرية بلدتنا لثورتن وإيلدر، وكتاب: استكشاف نظرية نقد الأدب النسوي لجوزفين دونوفان. وشارك في ترجمة: قاموس المسرح، وموسوعة الفنون الشعبية المصرية.

محمد العبد (مصري)

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. له عدد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعاً وبنية، منها: "إبداع الدلالة"، و"اللغة والإبداع الأدبي"، و"المعارضة القرآنية"، و"اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة"، و"العبارة والإشارة"، و"الكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية"، و"الحدث اللغوي: مفهومه وأنواعه"، و"النص والخطاب والاتصال".

مدحت الجيار (مصري)

أستاذ النقد الأدبي بقسم اللغة العربية بآداب الزقازيق. له عشرون مؤلفاً في النقد الأدبي، توزعت بين نقد الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح منها: مسرح شوقي الشعري، وثلاثية الإنسان: دراسة في روايات صبرى موسى، وقصيدة النفي، وموسيقى الشعر العربي: مشكلات وقضايا، وعلاقات الشاعر بالتراث، وغيرها من دراسات حول جماعة الديوان، والصورة الشعرية بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة في الدوريات المختلفة.

ميسون علي (سورية)

أستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية. شاركت في العديد من المؤتمرات وورش العمل المتعلقة بالمسرح، لها العديد من المقالات المنشورة في المجلات العربية المتخصصة.

هانز-تيز ليمان (ألماني)

أستاذ دراسات المسرح بجامعة يوهان فولفجانج جوته بفراנקفورت في ألمانيا. نشر ليمان العديد من المؤلفات مثل "المسرح والحبكة" (١٩٩١) عن تشكيل الذات/الفاعل في التراجيديات اليونانية القديمة، و"كتابة السياسي" (٢٠٠٢)، كما صدر له مشاركة مع باتريك برينافيسي "دليل هاينر مولر" (٢٠٠٤). وظهر كتاب المسرح ما بعد الدرامي في طبعته الأصلية عام ١٩٩٩ وترجم إلى الإنجليزية عام ٢٠٠٦ وصدر عن راوتليدج بعد أن نقلته إلى الإنجليزية كارين يورز-موني، أستاذ مساعد الدراما والمسرح والأداء بجامعة هدرزفيلد بالملكة المتحدة.

هنا عبد الفتاح (مصري)

ناقد وباحث ومترجم ومخرج مسرحي. قدم من إخراجة الكثير من الأعمال المسرحية لما لا يقل عن أربعين عملاً مسرحياً في الفترة من عام ١٩٦٣ حتى عام ٢٠٠٦. ترجم العديد من الكتب الدرامية والمسرحية ودراسات متخصصة عن رجال المسرح البولنديين من مخرجين ومصليحي مسرح. ألف عدداً من الدراسات عن المسرح البولندي من أهمها "ملاحم المسرح البولندي المعاصر" وغيرها من المقالات والدراسات. يعمل حالياً أستاذاً في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية في أكاديمية الفنون.



الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية

عبد الرحمن بن زيدان



الدراما الجديدة بعلامات التحول

في

البنىات والرؤية



عبد الرحمن بن زيدان

الأبعاد الممكنة للدراما الجديدة

الإقرار بوجود دراما جديدة بخصوصيات أدبية وفنية بدلالات حدائية وبرؤية متحوّلة محكومة بعلامات البنىات والرؤى الجديدة في الإبداع الدرامي الجديد معناه تأكيد وجود تظاهرات وتجليات هذه الخصوصيات في فعل الإبداع المسرحي في نص المؤلف، وفي نص المخرج، وفي نص المتلقي، ومعناه - أيضا - الإقرار بتجاوز فعل درامي يتم هدم مكوناته لبناء مغاير يسعى إلى ترسيخ مقومات البديل عنه، ويسعى إلى إعطاء التبدل كل أمدائه الجديدة أثناء تخطي الموروث بأبعاد ممكنة ومحتملة تسعى إلى حفر مسافات فنية ومعرفية وفلسفية بالرؤية الجديدة التي تتجاوز النموذج أو النماذج الموروثة لتأسيس البديل عنها في الدراما البديلة.

وبين الدراما القديمة بوصفها كيانا قائم البنىات والخصوصيات التي تحددها الميكانيزمات المعروفة في إنتاج النص الذي تنبني عليه الفرجة المسرحية، وبين صيغ الدراما الجديدة وما بعد الدراما الجديدة في سياق الحساسيات الجديدة في الآداب والفنون الاستعراضية والبصرية، يكون فعل المقارنة بين هذه الخصوصيات واردا في كل مقاربة، لأن المعنى العميق للمقاربة النقدية ينجلي أثناء قراءة البنىات الفنية التي تنهض عليها كل تجربة، وتجعل تفكيك كل مكونات التجريبتين مشروعا تبرره مسوغات موضوعية تنقسمي الفروقات الموجودة في الأبعاد وفي أشكال الاختلاف الكامنة في البنىات البسطحية في القديم بوصفه قديما، والوجود في البنىات العميقة في الجديد بوصفه جديدا.

واستراتيجية معرفة الصيغ القديمة والجديدة معناه رصد الفرق والمفارقات الموجودة بينهما، وتفكيك، وإعادة بناء، التمهصلات والعلاقات وأشكال اشتغال الجديد بعلامات الجديد في البنىات الجديدة التي هي المكون الأساس الذي يحفز فعل التجاوز على إعطاء الوجود الدرامي الجديد سماته وخصائصه العاملة لأبعاد وتوجهات مغايرة يؤسس بها المتلقي نظرية التلقي البديع، وينطلق بها دلالات الاختلاف في الأنساق والبنىات لتأويلها.

والمفارقات المتحكممة في المسافات الفنية والجمالية بين الدراما القديمة والدراما الجديدة تعني وجود فروقات وثوابت تأسست عليها كل تجربة أو تجارب سابقة، القديم كان جديدا في زمانه، وكان يدعو إلى الانفلات من كل الثوابت التي قامت عليها تجارب مسرحية سابقة كانت تنظم حوارات النص تنظيما هرميا، والتجارب اللاحقة ترى أن تشكيل الكتابة الدرامية البديلة لا تسرد الحقائق، ولكنها تدعو إلى تشكيل كتابة درامية تخلخل الثوابت الموجودة، وتشكل كتابة درامية تشبه عصرها وتتجاوزها بمخيلها، وتركب نصا لغويا وبصريا بعلامات ناطقة وصامتة وملونة بكل ألوان الواقعي والواقع، سواء تعلق الأمر بتطوير إمكانات التعامل مع حالات الغضب على خلل الواقع، أو تعلق الأمر بتوليد علامات النص بدلالات غرائبية تؤثت زمن الفرجة بدهشة التداعيات النصية والبصرية زمن توليف دهشة العلامات في العرض، وهي بهذا تمثل كشفا للتطور الحيوي لأفعال الكلام، كما يرى ذلك تودروف، وأنها تشارك الرواية خصائصها طبقا، كما يرى ذلك باختين.

هذه المسافات الفنية التي تقدمها الفروقات بين التجارب الدرامية في كل الأزمنة والتجارب والمخبرات تقدم صور التحولات من المعطى إلى تلقيه، وتتيح للفعل التباعد بينها النطق بما تكلم به القديم لهدمه، والإفصاح بما جاء به الجديد ليتكلم كلامه وهو ينجز مغايره ومختلفه عن النماذج أو الأنماط التي توقفت فيها كل فعالية إبداعية وفنية، وانحصر وجودها الإنتاجي في إعادة ما تم إنتاجه بعد أن بات هذا الإنتاج حبيس الدوران في فلك التجربة الكتابية النموذجية.

إن مقام الجديد في بنية الدراما هو فعل إبداعي يتحقق في مقامات تغيير أنساق هذه الدراما تحت تأثير الهزات العنيفة التي تخلخل الواقع المادي، والنفسي، والتاريخي، والعلمي، والتقني في العالم، وتغيير الصدمات القوية التي تظال البنيات الذهنية والنفسية للأفراد والجماعات المؤسسات التي تهيك وجودها وفق أنظمة متساسة أو مترهلة صفاتها هي صورة ما يوجد في العالم، فيدعو ذلك إلى البحث عن بنيات لغوية وعلامات بصرية تقدم رؤيتها لهذا العالم بمعان يؤولها للتلقي ليكون شريكا في الفعل الدرامي بعيدا عن كل حالات التعامي أو الاندماج مع أبطال.

المعنى والتأويل وتلقي النص الدرامي الجديد

يعد فهم، وتفسير وتفكيك، ما هو قابل للتفكيك أثناء تأويل النص الدرامي، فعل تحليل، ومحاولة فهم، ما هو عصي على هذا التفكيك لكل ما يجري في العالم، وتبرز مسألة الوعي التاريخاني عاملا مساعداً يجعل الدراميين الجدد يراجعون كل النظريات المسرحية، ويقرأون شكل التجارب المسرحية الراجحة، ويخرجون من رحم التناقضات إصرارهم على تغيير شكل الدراما وبنياتها ودلالاتها بعد أن نشجت الشروط والأسباب الداعية إلى التغيير، وترسخت في قناعاتهم المحفزات الذاتية والموضوعية لإنتاج عروض مسرحية بأحدث الأساليب والمستجدات التقنية نتيجة المراجعة القوية لأشكال التعامل مع ما تمخضت عنه المناهج التقنية الجديدة من بنوية وسيميولوجيا، وتفكيكية وأنثروبولوجيا، وما تركته الثورة التكنولوجية وتداعياتها وتأثيراتها في الإنتاج الدرامي السينمائي، على إنتاج مكر الصور وعلاماتها الساحرة.

ويظهر دور هذه التمخضات في إعادة النظر في الدراما على المستويات الآتية:

- أن النص الدرامي الجديد لم يعد تعبيراً عما يجري في ذهن مؤلفه، بل صار نصاً يتحدد مسيره بتأويله بعد تلقيه من طرف المتلقي.
 - الإعلان عن موت المؤلف الذي لم يعد يملك هذا النص ملكية مطلقة بسبب وجود شريك له في إبداع لغة ورؤيته هذا النص هو المتلقي المبدع؛ لأن معنى هذا النص صار كما يرى رولان بارت غير محدد وغير قار ثابت. أو أنه "رسالة المؤلف إليه".
 - أن مؤلف النص الدرامي في صيغته الورثة لم تعد له حياة بها يلغز سلطته على المتلقي من خلال هذا النص.
 - أن حرية تلقي النص الجديد وإبداعه في الدراما الجديدة قائمة على الكشف عن الأنساق في ذاتها من خلال نظامها وعلاقات بمختلف البنيات المكونة للبنية الكلية للنص الدرامي الجديد.
 - أن النص الدرامي الجديد يظل مشروع عرش مسرحي مفتوح على كل الاحتمالات التي يسهم المتلقي المبدع في إكمال صيغه وإبداع مكوناته.
- لقد انتعشت الدراما الجديدة بموجات الدراما الجديدة بإعادة النظر في دلالات الجسد، وإعادة النظر في أفعال الممثل والمتلقي ووظائفهما، ودرهم في منظومة الإبداع الدرامي وهو يواكب الآمال الخائبة لإنسان اكتوى بنار الرغبة المؤكدة للحياة البديلة التي اكتسحت التجريب المسرحي داخل المختبرات والورش المسرحية، فتكونت معالم هذه الدراما وفق سياقاتها التاريخية، ووفق الفضاءات التي ظهرت فيها؛ مما يؤكد وجود أشكال للجديد في هذه الدراما تحكمه نسبة الانتقاء إلى جديد هذه الدراما بالخصائص الآتية:
- أن جمالية الكتابة موسومة بالكتابة الشعرية وبشطي اللغة والفضاء والرؤية وتشتتها.
 - أن هذه الجمالية وجدت مكانها ومسواتها في إيهامها.
 - أن فهم العالم والكتابة الدرامية لا يأخذان أهميتهما في العمل المكتوب بالمحاكاة، بل في القطيعة مع السائد، وتحويل القطيعة إلى المستوى الذي تصبح معه نظاماً زمنياً في الكتابة، حيث الماضي وحاضر العرض يمتزجان بالعناصر الشعائرية والطقوسية لتقريب حاضر الحدث من حاضر العرض المسرحي.
 - أن ممارسي فعل الإبداع في الدراما الجديدة من سبعينيات القرن الماضي إلى الآن ينتمون - في الغالب - إلى عالم المسرح؛ فهم مؤلفون، ومخرجون، ومختصون في فنون الدراماتورجيا والسينوغرافيا التي تشمل كل مهن اشتغال الفرجة وآلياتها، وهم مدراء فرق مسرحية، وممثلون كلهم يبحثون للمسرح عن ذاكرته المفقودة في زمنه السائح بثقافة ركحية تسير التقنية الركحية الجديدة.

بهذه الخصائص تم إلغاء الدراما التقليدية تاريخياً من صيرورة الكتابة الدرامية الموجودة، كما فعل "أنطوان أرتو" حين تجاهل مفهوم المحاكاة في الفن، ورفض سيادة النص، وسعى التجريب المسرحي إلى رفض اللجوء الهارد إلى المحاكاة الباهتة كشفاً عن نقاط التماس الموجهة في الفلق الإنساني بين الذات والعالم في أكثر اللحظات توتراً والتهاباً واشتعالاً

بالهلع والضياع، وذلك بعد الاقتناع بأنه لا وجود لدراما جديدة خارج درامية جديدة بهذا الاشتغال الذي تبلور من خلال لغة الاختلاف عن كل أنواع المسرح، وبناء منظور منفتح على الخطاب النقدي الذي يرى بعين مغايرة إلى مسرح البولفار، المسرح الخالص، المسرح الوثائقي، مسرح الأريكة، مسرح الشارع، المسرح الفكري، المسرح داخل المسرح، المسرح الشامل نظرة اختلاف يؤكد الاختلاف عما هو كلاسيكي ورومانسي وواقعي وملحمي وعيشي. وبهذا الإلغاء أراد الدراماتورج حين يؤول تناقضات العالم دراميا، وأراد المخرج في السينوغراف، والسينوغراف في المخرج وهو يؤول دلالات المتخيل الدرامي لمس جمر الدهشة الحقيقية لواقع العنف في عالم القرن العشرين بغية تصوير بلاغة الخرس والصمت وصخب الاحتجاج، واعتباطية وفوضى الرتبة القاتلة وفوضاها، للكتابة عما جناه العالم في العالم من فعل يخدم جذوة التوهج الإبداعي وشرارته في كل مستويات الإبداع الدرامي، ومن هنا لم يعد المؤلف هو المصدر الوحيد والأوحد للدراما الجديدة، بعد أن صارت هذه الدراما مع مشاركة المتلقي تنتمي نصاً وعرضاً إلى أنساق ودلالات مختلفة المعاني والدلالات والتأويل.

النص المتشظي ومعانيه في الدراما

مع كل مخرجي المسرح ومنظره في زمن القرن العشرين، ومع طلعة الألفية الثالثة، بات إدراك السر القاسي للحياة في هذا الزمن دون استيعابها، وفهمها بكل الجوارح، وتلمس قسما ت أقنعها، وضوئها المعتم، والنظر إلى ديجورها وقناعتها البهية - بات ضربا من العبث القاتل الذي يقود إلى التيهن بما هو معطى دون إدراك ليه وجوهره.

والفهم التراجيدي لهذا الزمن، باختيارات حالة بكوابيس عنف العالم، أراد المسرحيون الجدد بلورة نص بديل عن طريق النص المتشظي، المفكك، برجفة لهب اللغة الدالة على أزمنة غابرة ذات أغوار وأعماق ملتزمة يصعب إدراك أولها وآخرها، أو تحديد بداياتها أو نهاياتها في الزمن الدرامي الذي سعى به هؤلاء إلى تفكيك إيديولوجيات ثمانينيات القرن العشرين لبناء دراما متحررة من فيض، ودفق، الإيديولوجيات التي لا تفهم، ولا تحلل العالم إلا من منظور تاريخي كما حدث مع أحداث ماي في فرنسا، أو كما حقق ذلك مع المادية الجدلية والتاريخية.

كل هذا حدا بهؤلاء إلى توظيف وعيهم بضياع العالم، أثناء بناء الدراما البديلة، والنظر إلى العرض من زاوية الفرجة الآسرة، والانتقال من مفهوم النص الموروث إلى النص المشتته، بعد أن كان النص - في السابق - يمثل مركز العرض، فباتت الممارسة المسرحية عندهم تأخذ بمختلف نظم العلامات أهميتها ووظيفتها الجمالية في الفضاء، والصورة، والإنارة، وحركة الممثلين، والصوت، وبلاغة الارتجال، وتحرير المسرح من عبء الشخصوس، وإضعاف الشخصية المحورية بشعرية الكلمة لمصلحة التفاعل اللغوي، وبمعنى أوضح أن العلاقات النصية لم تعد علاقات لقوية وأدبية - فقط - بل صارت مرئية بعلامات هي حوار النص في النص بالصور والأحاسيس والإيقاعات ذات الفعلية الاتصالية والثقافية التي تجعل النص الدرامي الجديد لا يهتم إلا بالتفكير في ذاته وفي الشخصوس المحرومة - كالدال المحروم من مدلوله - من الهوية الشخصية الاجتماعية بسبب غياب أي ملامح نفسية أو اجتماعية تمتلك بها قدرة كلامية منتظمة.

إن العلامات الناطقة لفعل التحول في الدراما الجديدة موجودة بوجود التجربة المسرحية في التجريب المسرحي، وموجودة في الرؤية إلى فعالية النص في علاقته بزمان تلقي الفرجة، وموصولة الصلة بعناصر الفرجة والثرثية المسرحية، وملزمة لتداخل العلامات اللسانية والأيقونات في الشخصية الواحدة التي تتحول إلى علاقة مجردة من الأبعاد لتصبح وحدة مجردة موزعة بين قطبين متخيلين هما متخيل اللغة المنطوقة بعد سميائها، ومتخيل الصور بعد تخصيصها بالدهش بعيدا عن كل ما يدل على أنها وحدة نفسية فردية أو نمط اجتماعي.

حلق هذا كل من جان أنوي، وجان بول سارتر، وألبير كامو، وجان جيرونو، حين حولوا الصيغة المسرحية في الدراما إلى فعل تجاوز به المسرح الفرنسي ذاته لأنه مسرح حافل بلغته الشاعرة الموروثة عن اللغة الأسرة ببلاغتها المتحدرة من مسرح القرن السابع عشر، ففدا المسرح لديهم بجسد التعبير العميق عن العذاب في حوارات غامضة بمفردات مفككة الأوصال، وهي تحاول أن تصف، وتحلل وتبرز وتصف، عبثية الأقدار والوجود بمواقف متناقضة تولد تيمة المضمون الذي يضم كل التيمات ذات الأنفاس المفككة البهائم والوحدة العضوية، في حين توجهت أشكال أخرى من الدراما الجديدة في المسرح المعاصر إلى الإعلان عن مسرح الموت مع "تادووش كانتور" البولندي الذي دخل زمن تجريب فضاء المسرح بدرامية تؤدرم الصياغة المسرحية للكلمة، وتؤدرم أفعال الممثل وجسده، موازاة مع أزمة مفردات العرض المسرحي الأخرى بخصوصيات تنسم بالجدّة والتنبؤ بميلاد زمن الدهشة، وتوقع ميلاد مسرح آخر يشبه الفلق الإنساني ويتجاوزه بالرؤية المستقبلية الحالة بمسرح معاصر في ضياغة درامية جديدة، في حين اتجه "يوجين باربا" إلى تأكيد أنه لا يوجد أداء دون نص، لأن وجود النص هو ما تحدده الدراماتورجيا، في حين دعا "ميخائيل باخطين" إلى ما يسميه بالدراما الكرنفالية، وألح على غياب المؤلف المسرحي لتوسيع حضور العلاقات الحوارية التي تجمع الشخص، وتعمق خطاب السخرية بالتداخل المباشر للمنطومات في هذه الكرنفالية، مما يدل على أن اهتمام هؤلاء بالمسرح جعلهم يعلنون عن موت المحاكاة والتطهير بحثا عن الحياة الحالة بحياة هذا المسرح.

موت المحاكاة والتطهير بحثا عن الحياة في المسرح

ما بين الدراما التقليدية والدراما الجديدة ينكشف الموقف المضاد لكل ما هو تقليدي يقوم على الاقتناع بأن المسرح هو الموجود بنظرية المحاكاة، وعلى الاتباعية القائمة على التقليد والمحاكاة والتطهير تعشبا مع ثوابت الشعرية الكلاسيكية التي منحت الدراما ومفهوماتها معنى الثبات بالدراما الأرسطية.

والسؤال الذي ولده هذا الموقف المضاد للدراما التقليدية تحت ضغط عنف العالم، و هيمنة التكنولوجيا على الإنسان وسيطرتها على الذنوبات، وصراع الإيديولوجيات المتنافسة لإشغال فتيل الحروب والفنث النائمة في العالم - هو سؤال كيفية تجاوز حالات النكوص في العالم لإدخال المسرح إلى الحياة بعد الإعلان عن موت المحاكاة والتقليد.

صياغة السؤال يمكن أن تكون كالآتي:

• هل يمكن أن يبقى المسرح معزولاً عن التطور في أزمنة العولة التي خلخلت الوجود الإنساني بنفيه القسري عن ذاته وعن ثقافته وعن العالم ؟ منذ أعلنت حضارة القرن الماضي عن توفر إمكانات عالية من الأدائية ووجود كثير من الوسائط المتعددة لتحقيق هذا النفي بلغة الحرب بتكنولوجيا الدمار والخراب؛ منذ ذلك الوقت والعالم يجرب هذه التكنولوجيا في ميدان الوشي، حتى إن هذا العنف أصبح جوهر التبدل في الدراما الجديدة كما هو الحال والشأن في مسرح القسوة وهو يبحث عن الوسائل التي تجذب طقوسية الفرجة عنف العالم، فكانت العروض التجريبية في التراجيديا التاريخية، والدراما الأسطورية، والدراما السريالية، ودراما الطليعة، ودراما الحروب، قائمة على الوعي بالحساسية الجديدة لحرب الصور، وخطاب العنف، والوعي بهدارات الصراع بين الأقطاب المالية والفكرية والعسكرية المهيمنة على العالم.

هذا النوع من التجريب الدرامي الانقلابي المتعدد على لغة الدراما وبنياتها وفضاءاتها المعتادة لا يخلو من التباس ظاهر، كما إنه لا يخلو من توزيع ما بين ما هو خفي في شكل كل بداية للمتعدد، وظاهر في تجاوز القديم، وهو يؤسس فعل انقلاته من أسر النمط، ويعلن عن تمرده على القوانين المتحكمة في نظرية الدراما التي يراد تجاوزها وتخطيها للإعلان عن بداية ولادة جديد للدراما على مستوى البنية واللغة والرؤية والفرجة ولذة التلقي المسرحي.

ما يعطي للدراما حيويتها في الإبداع وجودها في كل أشكال السرد، لكنها تتخذ في المسرح وجوداً أكثر ملائمة لخصوصية الكتابة المسرحية في الحوار وفي علامات العرض؛ فتحول التجارب والأشكال إلى حفر في المعاني التي تسير التباس التجريب الانقلابي لتأليث خطابات أكثر وضوحاً في معنى التباس عالم مثقل بأزمة النظام الرأسمالي ومازقه الاقتصادي وسياسته التوسعية هرباً من أزمانه الداخلية، واتصاف زمانه أنه تاريخ الهيمنة الأحادية ذات القطب الواحد في العالم، أو يريد أن يكون هو الواحد الأحد الجبار المهيمن.

بهذه الحيوية في الرؤية والوعي بمعاني العالم تريد الدراما الجديدة تخطي انحسار في الدراما التقليدية في حياديتها وبعدها عن تناقضات العالم، وكثيرة هي التجارب التي أرخت لفعل الحفر عن الجديد بدعوى التجديد ويدافع كل المحفزات التاريخية التي تراكمت فيها أسباب، ودواعي، إحداث هذا المسرح الجديد بالدراما الجديدة لرسم حاضر التجربة المسرحية المحتملة ومستقبلها وأفقها، خصوصاً بعد أن تشرعت وسائل التواصل مع الذات، وتعطلت لغة الكلام، وتوقفت إمكانات التواصل مع العالم؛ فأعلنت البنات الدرامية المغلفة عن إفلاس دلالاتها التي لم تعد صالحة للزمن الجديد والأعمار الإبداعية الحديثة.

وإذا كان الاختلاف في تحديد معنى الدراما الجديدة ملتبساً بالتياس كل التجارب المسرحية التي واكبت تشكل ميلاد الجديد، وإذا كانت معاني الاختلاف نابعة من طبيعة المسيرات التغييرية المحكومة بجدل الإبداع مع واقعه ومع سؤاله الوجودي والنقدي، فإن الوقوف على معنى الاختلاف لا يزيد مصطلح الجديد إلا انقلاتاً من كل تحديد، ولا يحث إلا على الخوض في نتائج موجودة دون مقدمات، أو يقف على هذه المقدمات التي تؤكد أن من رحم القديم يخرج الجديد، وأن هذا الجديد يتابع صيرورته، ويكبر ويتحول، وينمو في سياقات تاريخية وفنية أخرى بها يتحول إلى ظاهرة جمالية تحمل معها أطروحات ومعاني الدراما.

إن صيرورة المسرح بالدراما وتغير الدراما بالمسرح يكمنان معا في صيرورة القيم التي يبريدان تأسيسها بتقديم أساطير من التراث الإنساني، أو يبريدان إلغاءها بجديده، وكل التجارب التي أرادت بناء الدراما الجديدة مع بيتر برونك وبلاغه المساحة الفارغة، ومع غروتوفسكي، ومايرهولد، وأبيا، كلها كانت تريد التخلص من عالم مغلّس لم يعد كونا للأطمئنان، والأمان، والتآلف والتساكن بعد أن صار فيه الإنسان غريبا عن ذاته، مغربا ومستلبا ومنفيا يعيش داخل نفس مشروخة، تألها بين أوهام حضارة تم تصنيعها بعنف العنف، وتم تفريلها بخطاب المسحة، فغدت هذه الأوهام حقائق شافطة على كل أشكال التواصل الذي يغيب فيه كل شكل من أشكال التفاهم والتقارب وإدراك معنى الذات والوضع.

بهذا الشعور بالفراغ، والإحساس بخواء العالم من المعنى الإنساني، أرادت الدراما الجديدة أن تحول الفراغ إلى امتلاء، معرّي يرد للدراما دراميتها وإمكاناتها الوجودية لامتلاك قنوات العبور نحو مسرح آخر، وواقع مختلف يسير فيه الدال بشعرية ساحرة نحو الائتلاف الممكن مع مدلوله إبرازا لخصائص التقارب بينهما لإنتاج المعنى الجديد للرؤية الجديدة، ويقترّب من كل البوادر الأخاذة التي تعلن عن فعل الخلاص والتحرر من المعنى القديم للدراما.

إن الحديث الظاهر عن المحفزات الدافعة إلى تكوين ظاهرة الدراما الجديدة هو حديث عن الظاهر في باطن هذه الدراما وجوهرها، وقد تكونت من مخاضات التجريب المسرحي، خارجها واقع مادي، ومضمونها رؤية تراجمية بما هو مثالي حالم بعالم أفضل، وهي الرؤية التي تعمي عالمها التحول، وتقي الفرد من أي سقوط مأساوي كما يحدث أثناء السقوط للحتمي للعالم، وهذا جعل كل دراماتورج يكتب نظريته الجديدة بمعاني السقوط، و يقدم تصورات حول ممارسة مسرحية مشكلة بدراما غير مألوفة لم يتعود المسرح على وجود نماذج تشبهها، للإعلان عن النهوض الإنساني الممكن.

إعادة النظر في مكونات المسرح، ونظريات الدراما مسألة شغلت المسرحيين في العالم باختلاف مرجعياتهم الحضارية والثقافية، ويتباين خلفياتهم واستراتيجياتهم في إرساء قواعد الدراما الجديدة، وكل هذا لا يلغي وجود اتفاق في الكليات مع وجود تأويلات للجزئيات التي يجعلونها مفردات يتم تمييزها حسب السياقات الخاصة لهذه المرجعيات والخلفيات، من بينها:

- أن البطل في العروض الدرامية الجديدة لا وجود له كما هو سائد في المفهوم الكلاسيكي، وأنه إذا وجد فهو مستتبع من قوة السخرية ومدارات الجروتيسك، وأنه لم يعد مرتبطا بهذه المفاهيم لأنه لا يظهر في نص العرض إلا متناوب على وصف الأفعال الإنسانية بوجود محدد في تاريخ محدد لا يتبع تفسير الأنساق والقيم، لكنه يسهم بوعيه في توحيد الأنساق لأن الكتابة الشعرية تدور في مدارات السخرية والجروتيسك.
- أن الشكل المسرحي في الدراما الجديدة محدد بكونه شكلا معارضا للدراماتورجيا الاتباعية، وأنه انفتاح لرؤية تقود بحتمية التجديد إلى الهدم الكلي للأشكال الفنية الداخلية المغلقة فيه، وبالأخص فنون العرس، وهذا لا يضع الجديد مقابل القديم في الدراماتورجيا، بل يضع أسلوبين للبناء

الدرامي في تعارض وتناقض قد يصلان إلى حد التناقض ما بين العرض الركحي في صيغته الموروثة، والعرض في صيغته الدالة على تعدد أشكال الانتفاخ المركب لشذرات غير متتالية في بنائها، ولكنها تتوحد أثناء الإفصاح عن شكل وجود أدوات الاشتغال الدرامي القائمة على التكرار، والمتغيرات التيمية ذات العلاقة الوطيدة مع الأفعال الموازية.

• أن الفضاء الدرامي يتحول بفعل تفضية البنيات الدرامية وتحويلها إلى عملية بناء للصورة في عوالم الفرجة زمن العرض.

هل يمكن الحديث في هذه الدراما الجديدة عن المسرح المضاد للمسرح، والمسرحة للفضاء، كما ظهر ذلك في مسرح العبث أو المسرح الظاهري؟ وهل يمكن الحديث عن مسرح دون وجود أفعال؟

كل الأحكام السابقة التي تصدر شعرياً القديم من القديم، وتصدر أحكاماً غيبية تقضي بعدم صلاحية هذا المسرح بأجوبة تقصي السياقات من السيرورة التاريخية لتغير الأشكال التعبيرية لا يمكن أن تكون موضوعية؛ لأن هذا المسرح يجدد نفسه دائماً، يدمر نفسه بنفسه، كما هو الحال مع "سامويل بيهكت"، أو حين أعلن "بريتول بريخت" عن المسرح الملحمي المضاد للمسرح الأرسطي، أو حين أعلن "يوجين يونيسكو" أنه لا يكتب مسرحه الآخر إلا بسبب اعتباره المسرح القديم - بوصفه مسرحاً - لا يشبه المسرح.

إن الدراما الجديدة بعيدا عن اعتبارها مذهباً جمالياً مكتمل العناصر والمقومات، هي في تناقضها مع المسرح الكائن تتميز بكونها - حسب الحكم النقدي العام - معارضة لكل التقاليد المسرحية الموروثة في رفض المحاكاة والوهوم، ومعارضة لتكبير صورة البطل على حساب موضوع القلق، ومعارضة لفهوم البطل الإيجابي.

هذا التناقض الموجود بين الكائن، والمحتمل، إيجاده في هذا الجديد يجعل كتابة النص أو إبداع العرض محكومين بفعل التغيير، وما يستتبع ذلك من إبدالات تطال البنيات الأدبية للنص القائمة على المفاهيم الدراماتورية، وتوزيع الأدوار، والحوار، والتوتر الدرامي، وأفعال الشخصيات، وتحويل الكتابة الركحية إلى إبداع للصورة في الفضاء الدرامي للفرجة بمساعدة الآلة الإخراجية التي تراقب مجموع الأنساق الركحية، بما في ذلك النص، وتنظمه، لإنتاج المعنى الجديد للمتحيل وفق المنظورات الجديدة للكتابة الإخراجية للركح.

إن الدراما الجديدة هي الحاملة لعلامات التحول في البنيات وفي الرؤية، وهو ما يجعل كل تجريب لتوليد الجديد موصول الصلة بمعنى الاختلاف والجدة التي تنطلق من السؤال النقدي حول الوجود لبناء هذا الجديد الذي يختلف فيه المختلون حول التجريب المسرحي، وتبنايه وجهات نظر المنظرين والنقاد والفلاسفة حول أساليب بناء التيارات المعاكسة للموجود ليبقى فعل كتابة الدراما للمسرح محكوماً بكل الاحتمالات في البناء والهدم وإعادة بناء المختلف.

هل هذا يعني أن المسرح يبقى بمروره وفراثيته نصاً مفتوحاً على الإضافات والتأويل والمراجعة؟

أكد أن حياة المسرح في تجديد بنياته وطقوسه وتواصله مع العالم، وحياته في تجديده، والدراما الجديدة هي تاريخه الناطق بها التجديد في غنى التجارب والتجريب والإبداع المتحيل.

الدراما الجديدة
وما بعدها

• ترجمات

• دراسات

• نص وقراءتان

● آفاق

● کتب



بانوراما المسرح ما بعد الدرامي

ما وراء الحدث الدرامي:

الاحتفال، والاصوات البشرية في الفضاء،

والمنظر الطبيعي (٥)



هانز . تيز ليتمان / ت: علاء الدين محمود

علق بوتو شتراوس بمناسبة عرض مسرح الشاويونه في برلين لمسرحية جوركي "ضيوف الصيف" على قرار بيتر شتاين كمخرج إعادة ترتيب مادة حوار جوركي في الفصلين الأول والثاني بحيث تظهر كل الشخصيات على خشبة المسرح في الوقت نفسه، فكتب شتراوس يقول إن جوركي نفسه لم يطلق على عمله اسم "دراما" أو "مسرحية" أو "تراجيديا" أو "كوميديا" بل "مشاهد". وبدأ المسرح هنا "أقل تنبهاً، وأقل تطوراً لقصة ما، ومشاركة أكبر في الحالات الداخلية والخارجية". توضيح الأمر بهذه الطريقة شيء مفيد. وكما هو معروف يتحدث الرسامون بوجه عام عن الحالات، حالات الصور أثناء عملية الخلق الفني، والحالات التي تتطور من خلالها ديناميات خلق الصور والتي تحتزن فيها عملية الرسم التي أصبحت غير مرئية بالنسبة للمشاهد. الصفة الملائمة بالفعل للمسرح الجديد ليست الحدث لكنها "الحالات". هنا ينفي المسرح عن عمق، أو على الأقل يزجج إلى الخلفية، إمكانية تطوير سرد ما - إمكانية التي تعد في نهاية الأمر غريبة عن المسرح كفن زمني. لكن هذا لا يحول دون وجود دينامية معينة داخل "إطار" الحالة - يمكن أن نطلق عليها اسم "الدينامية المشهدة" في مقابل الدينامية الدرامية. فليس الرسم الذي يبدو "ستاتيكيًا" في الواقع أيضًا سوى "حالة" العمل التصويري المتجمد المحددة الآن، حيث يجب أن تصبح عين المشاهد الراضية في فهم اللوحة واعية بدينامياتها وعمليتها بل، تعيد بنائها. وبالمثل، تعلمنا النظرية النصية أن نقرأ حركة الصيرورة الدينامية، والنص الجيني، في النص (الصوتي) "الخامل" المتجمد الآن. الحالة عبارة عن تشكيل جمالي للمسرح بحيث يعرض تشكيلاً أكثر من عرضه لقصة، رغم أن ممثلين أحياء يؤدون أدواراً به، وليس من قبيل الصدفة أن الكثير من المشتغلين بالمسرح ما بعد الدرامي بدأوا من حقل الفنون البصرية. المسرح ما بعد الدرامي مسرح حالات وتشكيلات دينامية من حيث المشاهد.

وفي المقابل، لا يمكننا أن نتخيل مسرحاً درامياً لا يقدم - بشكل أو بآخر - حدثاً/حبكة درامية. عندما أعلن أرسطو أن الحكمة Mythos - التي ترادف الحكمة تقريباً

في "فن الشعر" - هي "روح" التراجيديا، أوضح أن الدراما (مهما كانت النيات والأغراض) تعني مساراً مركباً ومؤلفاً بصورة مصطنعة من الأحداث، ووافقه ناقدته بريخت في هذا في مقاله "أورجانون المسرح الصغير": "وفقاً لأرسطو - وهو ما نتفق معه هنا - السرد [كلمة Fabel في الأصل الألماني كترجمة لكلمة الحكاية Mythos] هو روح التراجيديا"^(١). يتابع المشاهد المأخوذ حتى في خمول وسكون النشاط العقلي في مسرحيات تشيكوف حدثاً "داخلية" يتطور في ظل ما يبدو أنه حوار يومي غير متتابع لكنه يتحرك حتماً نحو الحد الأدنى من حدث القصة الخارجي - شجار، أو حادث وفاة، أو وداع، إلخ. تتراجع صفة الدرامي الجوهرية هذه بمختلف الطرق في المسرح ما بعد الدرامي بدرجات تتراوح بين مسرح "لا يزال درامياً تقريباً" إلى شكل لم تعد توجد به حتى أول عناصر العمليات القصصية. كل شيء يشير إلى أن الأسباب وراء اعتبار الحدث الدرامي سابقاً ذا أهمية جوهرية للمسرح لم تعد قائمة الآن؛ فالفكرة الرئيسية لم تعد قصة سردية، تنسج حبكة من وصف العالم من خلال المحاكاة، وتكوين تصادم مهم ذهنياً بين الأهداف، وعمليات الحدث الدرامي كصورة من جذلية التجربة الإنسانية، وقيمة "التشويق" المسلية حيث يعد موقف ما موقفاً آخر جديداً ومستغنياً ومؤدي إليه. ومن نافذة القول إن الأفعال الحادة أو الصاخبة لا تشكل وحدها الحدث الدرامي، كما أوضح ليسنج من قبل، ففي سياق مناقشته لنظرية شارل باتو Ch. Batteux للحبكة Fabel ذكر أن كثيراً من الأحكام الفنية تربط المفهوم شديد المادية بالحدث اللفظي وأن "كل صراع داخلي بين الرغبات، وكل تتابع لشتى الأفكار حيث تتغلب الفكرة على الأخرى، يعد حدثاً"^(٢).

دلت المحاكاة منذ القدم على العكس من الحديث المباشر، ونمط السرد القصصي - الملحمي، على التمثيل "المجسد" الذي يحاكي الواقع. تعني كلمة محاكاة Mimesis في الأصل "يمثل من خلال الرقص"، وليس "يقلد" أو "يحاكي". فإنه وبالإشارة إلى إبه. أوتيتس e. utitz كما أكد موكارفسكي على نوعية الفن في "الوظيفة الجمالية" التي تختلف عن المحاكاة، أي "قدرة" عزل الشيء الذي تصه الوظيفة الجمالية"، وإمكانية الجمالي المميزة للوصول إلى "أقصى حد من تركيز الانتباه على شيء أو جسم معين". في سياق هذه النقاش، يذكر مثالا ملائماً بشكل مباشر لتحليلنا وهو أهمية الوظيفة الجمالية في أي نوع من أنواع "الاحتفال"، أي اللحظة العازلة "جمالياً والكامنة في كل "الاحتفالية"^(٣). ومن الواضح أن هناك دائماً بُعد الاحتفالي في ممارسة المسرح؛ فهو كامن في المسرح كحدث اجتماعي مستقي من جذوره الدينية والطقسية التي اختلفت تقريباً من الوعي، غير أن المسرح ما بعد الدرامي يحرر لحظة الاحتفال الشكلية المبهمة من وظيفتها الوحيدة الخاصة بتعزيز الانتباه ويمجدها "في حد ذاتها" كخسلة جمالية منفصلة عن كل مرجعيتها الدينية والطقسية. المسرح ما بعد الدرامي هو استبدال الحدث الدرامي بالاحتفال، والذي توحد معه الحدث الدرامي -الطقسي ذات يوم في بداياته توحداً دون انفصال^(٤)، إذن فالقصود من الاحتفال ك لحظة من لحظات المسرح ما بعد الدرامي سلسلة كاملة من الحركات والعمليات التي ليس لها مرجع لكنها تقدم بقدر عال من الدقة، وأحداث ذات طابع جماعي شكلي بصورة غريبة، وبنيات تطور موسيقية-إيقاعية أو بصرية-معمارية، وأشكال شبه طقسية، إلى جانب احتفال الجسد (الأسود سواً عميقاً في الغالب) واحتفال الحاضر، والمظهرية شديدة التأكيد على الفطامة للعرض.

أكدُ جان جيئيه - عامداً - وصف المسرح كاحتفال؛ ونتيجة لذلك أعلن أن القداس هو أعلى شكل من أشكال الدراما الحديثة: "La messe est le plus haut drame moderne"^(١) وتشير تيماته - المزيج، والمرأة، وانتصار الحلم والموت على الواقع - بالفعل إلى هذا الاتجاه. من المهم القول إن جيئيه طرّق فكرة أن الموقع الحقيقي للمسرح هو المقبرة^(٢)، وأن المسرح بهذا الشكل يعد أساساً قداساً للموتى. يتفق جيئيه الذي يعد ذا أهمية خاصة لهانز مولر مع الأخير في فكرة أن المسرح "جوار مع الموتى". وكما يذكر مونيك بوري بالنسبة لجيئيه أن الحوار مع الموتى يعطي العمل الفني بُعداً حقيقياً^(٣)، فالعمل الفني ليس موجهاً للأجيال المستقبلية كما يفترض في أغلب الأحيان، وفقاً لجيئيه، يصنع جياكوميتي تماثيل مهمتها أن تسحر الموتى ("des statues qui ravissent les morts")، ثم استطرد قائلاً: "ليس مقصوداً بالعمل الفني الأجيال المتلاحقة، لكنه يُقدّم إلى العدد الذي لا يحصى من الموتى"^(٤)، كما اعتبر هانز مولر المسرح القديم تساييح من أجل الموتى، وبدور مسرح التو الياباني حول عودة الموتى بحد أدنى من المحاكاة، إذن يكفي أن نتذكر هذه الإمكانيات لفهم المسرح بشكل مختلف تماماً، حتى تتمكن من طرح التساؤلات على تقاليد المسرح الدرامي في الحداثة الأوروبية (والذي يختلف بدوره عن مسرح "ما قبل الدراما" القديم)^(٥). ظهرت تيمات القداس والاحتفال والطقس فعلاً وبشكل متكرر في بدايات الحداثة، فكان ملامحه يتحدث بالفعل عن مسرح الاحتفال، كما أن اعتراف ت. س. إليوت معروف: "المتعة الوحيدة التي أجدها الآن تتمثل في قداس كبير حسن الأداء"^(٦). ونعود إلى جيئيه الذي أراد للمسرح أن يكون "La fête"، احتفالية، موجهة إلى الموتى. ومن ثم اعتبر من الكافي إقامة عرش واحد من Les Paravents (الشاشات)، أي احتفال مهرجاني واحد. (ومن قبيل الصدفة أن فكرة فاجنر عن Festspiel بدأت في الأصل كهذا: لا بد أن نقوم مسرحاً في الريف وأن ندعو الجمهور للفرجة مجاناً، ونمثل المسرحية، ونفكك المسرح ونصيب الهدف.

الجانب الاحتفالي واضح في عمل روبرت ويلسون. كان الفقاد القداسي في محاولاتهم وصف لتأثيرهم الأول مع المسرح يختارون المغامرة بأنهم شعروا كما لو كانوا مثل الغريب الذي يشاهد أفعالا طقسية غامضة لأناس لا يعرفهم. ونذكر في عمل أبنار شليف أيضاً نية فنية نحو الاحتفالات شبه الطقسية، فهو لا يعتمد فحسب على الاحتفالات التي تتحول إلى تيمات في مسرحية تقدم بأسلوب فخم ومحكم بصورة لا تتناسب تماماً مع تطور الحبكة (كما على سبيل المثال في أوجوتس Uggötts بذلك الوكب الذي يبدو أنه لا ينتهي، والخاص بالباطل)، لكنه يضع أيضاً على خشبة المسرح وقائع مثل إطعام الجمهور ذو المعنى الرمزي. ولعل من المثير أيضاً بحث الأشكال الأقل وضوحاً من الاحتفالي في المسرح ما بعد الدرامي. ذكر بريخت ذات مرة في سياق ملاحظاته عن المسرحية التعليمية Lehrstück - مثلاً - كيف أنه نظر إلى ألعاب الأكروبات باعتبارها أسلوباً - وفقاً لمصطلحه، نازعاً للألفة وذا طابع ملحمي - للتمثيل:

قد يكون (ون) أناساً بمعاطف بيضاء، الآن ثلاثة، الآن اثنان، كلهم جادون للغاية مثل لاعبي الأكروبات، جادون جداً، ولا يعد المهرجون نموذجاً بالتسمية لهم، إذن يمكن أن تتم الإجراءات ببساطة مثل الاحتفالات والغضب واللوم

باعتبارها مهامًا إرشادية، المهمة الفظيعة يجب ألا تكون
شخصًا على الإطلاق^(١١).

هنا نرى الصلة بين الليل نحو الاحتفالي ورفض المفهوم الكلاسيكي لفاعل يكتب
جسديًا أو ماديًا Handgriffe ما يبدو فقط أنه نوايا العقلية أو الذهنية.
فيما يلي سوف نلقى نظرة على تادوش كانتور، وروبرت ويلسون وكلاوس-مايكل
جروبر كنماذج لأشكال المسرح ما بعد الدرامي باعتبارها "الاحتفال"، و"صوتا بشريا في
القضاء"، و"النظر الطبيعي".

كانتور أو الاحتفال

يقودنا عمل الفنان البولندي تادوش كانتور بعيدًا عن المسرح الدرامي؛ فهو كونه ثري
من أشكال الفن ما بين المسرح والحدوث والأداء والتصوير والنحت وفن الأشياء وفن القضاء،
وأخيرًا وليس آخرًا التأمل المستمر في النصوص النظرية والكتابات الشعرية والمانيفستو. تدور
أعماله بشكل مُهَوَّس حول ذكريات طفولته ولهذا السبب فقط يعرض بنية الذاكرة الزمنية،
والتكرار، والمواجهة مع الضياع والموت. ويبدو من المناسب إلقاء نظرة على المرحلة الأخيرة
من عمل كانتور المسرحي، أو "مسرح الموت" الذي أصبح مشهورًا في الثمانينيات من القرن
العشرين، رغم أن كثيرًا من خصائصه كانت ظاهرة أو كامنة بالفعل في أعماله الأولى. يريد
كانتور - كما ذكر في "مسرح الصفر" - أن يحقق "الاستقلال الكامل للمسرح بحيث يصبح كل
شيء يقع على خشبة المسرح حدثًا"^(١٢)، منزوعًا عن أي "إيهام غي ر م س ث و ل"^(١٣).
هناك حساسية الآن فيما يختص بـ "حالة اللاتمثيل"^(١٤)، وبنية الحبكة غير المستمرة، لكن
هناك بدلًا منها مشاهد مكثفة متكررة تعبيريًا، ومندمجة مع شكل شبه طقسي من استحضر
الماضي: "تعني هذه العملية تسيان بنيات الحكمة المنطقية، وبناء المشاهد، ليس عن طريق
مرجعية نصية، لكن بالإشارة إلى المعاني الضمنية التي أثارها (هذه النصوص)"^(١٥).

تنضم بقايا التاريخ البولندي هنا إلى موضوع الدين المتنوع بشكل مستمر (الحاخام
اليهودي، واضطهاد اليهود، والكاهن الكاثوليكي). يتكون الموضوع الرئيس المجسد من
مشاهد عالية جروتسكية من الطقوس المطلقة، وهي الإعدام والوداع والموت والدفن. وتظهر كل
الشخوص كما لو كانت بالفعل أشياء أو جثثًا عائدة من قبورها. وضع كانتور بعد الحرب
العالمية الثانية بوقت قصير شخصية أوديسيوس العائد في مركز العمل، وهي شخصية عائدة
رمزيًا من مملكة الموت، والذي كما يقول كانتور "أسس سندًا وتوازنًا أصليًا لكل الشخصيات
اللاحقة في مسرحه"^(١٦). يتميز مسرحه بوجه عام بالرعب الماضي، وبالعودة للشخصية في
نفس الوقت. هو مسرح كما يقول مونيك بوري موضوعه الرئيس البقاء^(١٧)، مسرح "بعد"
الكارثة (مثل نصوص بيهكيت وهابنر مولر)، وبأتي من الموت وخشبات المسرح "منظر طبيعي
يتجاوز الموت" (مولر). وفي هذا فهو يختلف عن الدراما التي لا تظهر الموت باعتباره سابقًا
على الحياة، باعتباره أساس التجربة، بل تصف الحياة وهي تتحرك نحوه. الموت في مسرح
كانتور لا يظهر دراميًا على خشبة المسرح لكنه يتكرر بشكل احتفالي؛ ومن ثم يفقد هذا
المسرح أيضًا السؤال الدرامي عن الموت كالحظة يقع فيها قرار حول معنى الحياة (كما في
مسرحية "إفري مان" لهوفمانشتال على سبيل المثال)، إلا أن كل احتفال في الواقع احتفال
بالموت؛ فهو يتكون من إبادة المعنى التراجيكيوميدي وعرض هذه الإبادة عرضًا كما هو إلى حد

ما يقلب الإبادة، من ثم عندما قامت الشخصية التي مثلت بشكل واضح الموت في "فيلوبولي، فيلوبولي" أو "طبقة الموتى" تنفض الكتب القديمة، و"تهينها" وتدمرها، كما ينقل المشهد أيضاً حماساً متناقضاً للحياة في دافعها الكوميدي.

الشكل الاحتفالي الذي يحل محل الدراما في أعمال كانتور هو "رقصة الموت". كما أكد كانتور نفسه في "طبقة الموتى" أن "غموض الموت، ورقصة موت danse macabre من العصور الوسطى تقع في فيلوبولي"^(١٤). أما الشخصيات التي ظهرت في رقصة الموت لكانتور مثلاً في "فيلوبولي، فيلوبولي" فهي عبارة عن "رموز بصرية" هنا مستعارة من رواية "الحجرة المشتركة" لزييجنيو أونيلوسكي: "المتعصب الذي يدفع مكتبها المنخفض أمامها، والمقامر الذي يلتقي بالأوراق بصورة آلية على الطاولة التي تدور أمامه، ورجل بوعاء غسيل حيث يسفل فيه قديسه دوماً"، إلخ^(١٥). وفي نهاية مسرحية "دع الفنانين يموتوا" (التي عُرضت لأول مرة في نورمبرج في ١٩٨٥) يسير الجنود على وقع رقصة الموت التانجو الأبدية متوازية مع المارش العسكري "نحن، اللواء الأول". هناك الهيكل العظمي لحصان - لذا هناك دافع للقول مع هاينز مولر إن "التاريخ يسير على الخيول الملهمة على خط النهاية" - وأمامه طفل يرتدي معطفاً عسكرياً طويلاً عليه للغاية (كانتور كصبي صغير). تلوح فتاة جميلة ومشرقة جنسياً بعلم الفوضوية الأسود على هذه الصورة النهائية، "ملاك اليأس"، الموت أو الملتخولها، كما لو كانت تعدل على ديلاكروا بحرس جسدتها، وكما ذكر هنزل: ملاك الحرية والفتحام الباستيل يتحولان إلى رمز الحرب والإيروس الملتخولي والحداد. وتبين مشاهد كانتور رفض التمثيل الدرامي للأحداث شديدة "الدرامية" التي تعد موضوع مسرحه - التعذيب والسجن والحرب والموت - مفضلة شعر خشبة المسرح التصويري، "تعاقب الصور، غالباً كما يظهر في فيلم هزلي، "مسرح بشكل عنيف" وفي الوقت نفسه حزين بعمق"^(١٦)، دائماً يتحرك نحو مشاهد يمكن أن تتواجد في مسرحية جروتسكية. لكن الدرامي يخفي لصالح "الصور المتحركة" من خلال الإيقاعات المتكررة، والترتيبات القريبة إلى التابلوه، وانعدام تمثيل الشخصيات الشبيهة بالمانيكان عن طريق حركاتها المقلقة. وتظهر تيمة "صناعة الصور" أيضاً مصادفة وبشكل مباشر عندما تحول الصورة الفوتوغرافية البدائية "فيلوبولي، فيلوبولي" فجأة كاميرتها إلى مدفع آلي لتحمده - وهي تضحك ضحكة استهزاء - مجموعة من الجنود الشبان الذي يقفون حتى تؤخذ لهم صورة فوتوغرافية وهو بشكل مباشر رمز تراجيكوميدي للقتل من خلال تثبيت الصور وإدانة سهرالية للحرب.

يهدى الفنان التشكيلي كانتور، الذي بدأت أعماله في المسرح بأحداث ومجريات عرض مستفزة، النية المتواظرة في الكثير من أشكال المسرح ما بعد الدرامي، وهي إضفاء البطولة على أشياء، ومواد الحدث الشهدي بوجه عام، فالخشب والحديد والقماش والكتب والأدوية والأشياء المألوفة للاهتمام تكتسب صفة وحدة ملمسية مميزة. ولا يمكن معرفة كيفية تحقيق هذا التأثير بسهولة. أحد العناصر الجوهرية هنا ما يقصده كانتور بالنسبة لما أطلق عليه "الشيء القدير" أو أيضاً "الواقع في أدنى درجاته"^(١٧)، فالكراسي مهترئة تماماً، والحوادث ملينة بالثوب، والطاولات مغطاة بالغبار أو الجير، والأدوات القديمة يغلوها الصدا أو باهتة اللون أو مهترئة أو يغلوها العفن أو المسجحات، وفي هذه الحالة يمكن أن تظهر هشاشتها ومن ثم "حياتها" بشكل جديد من الحدة، فالممثلون الأدميون الضعفاء يصبحون جزءاً من بنية خشبة المسرح الكاملة، وتصبح الأدوات المدمرة رفاقهم. وهذا أيضاً تأثير يجعله

إحياء المسرح ما بعد الدرامي ممكنًا. تقوم "البيئة" المسرحية في المسرح الدرامي حتى عندما تُعرض بيئة طبيعية - حيث تظهر البيئة أو المحيط بسلطته على الممثلين - بوظيفة مبدئية باعتبارها مجرد إطار وخلفية للدراما "البشرية" والشخصية البشرية، لكن في مسرح كانتور يظهر الممثلون الآدميون تحت سيطرة الأشياء، فالهيراركية الضرورية للدراما تتلاشى، هيراركية يدور فيها كل شيء (وكل شيء) حول الحدث البشري، بينما الأشياء ليست سوى أدوات أو إكسسوار. يمكننا أن نتحدث عن تيمة مميزة للشيء، والتي تنوع الصفة الدرامية عن عناصر الحدث إن كانت لا تزال موجودة. الأشياء في مسرح كانتور الفناني الاحتفالي تبدو كأنها تذكرنا بروح الذاكرة الملحمية وتغشيلها للأشياء. وإذا كانت قاعدة النمط الملحمي التي تقابل النمط الدرامي تمثل حدثًا "في الماضي تمامًا"، فإن كانتور يؤكد أن "مشاهد ذلك الحدث الحقيقي للفرجة Spectacle يجب أن تظهر، كما لو كانت معلقة في الماضي ... كما لو أن الماضي يكرر نفسه، لكن بأشكال متغيرة بصورة غريبة"⁽¹¹⁾. ومن خلال ثنائية الذاكرة المتحولة إلى تيمة وقوة واقع الأشياء تحديدًا بتطور نوع من المسرح يتكون - كما يعلق كانتور على مسرح كريكوت من "مسارين متوازيين" هما: هنا "النص المصفى من بذية الحكيم المصطنعة"، وهناك "مسار الحدث المشهدي المستقل للمسرح التقي"⁽¹²⁾.

يشتهر مسرح كانتور بتمثيل المانيكان الأقرب إلى الحجم الطبيعي التي يحملها الممثلون معهم، بالنسبة لكانتور تشبه هذه التماثيل هوية الإنسان الأولى المنسية، "أنا الذاكرة" الخاصة به التي يظل يحملها معه، لكن أهميتها تتجاوز هذا، فقد تحوَّلت خشبة المسرح في نوع من التبادل بين الأجساد الحية والأشياء إلى منظر طبيعي من الموت حيث هناك انتقال من بين الكائنات البشرية (التي تمثل في أغلب الأحيان مثل الدمى) والدمى الميتة (التي تبدو كما لو كان الأطفال يحركونها). ويمكننا تقريبًا القول إن حوار الدراما اللغوي استبدل بـ "حوار بين البشر والأشياء"، حيث تتجمع الأجهزة السريالية (مهد ميكانيكي يشبه كفن طفل، وآلة الأسرة التي تفتح ساقى المرأة كما لو كانت في حالة ولادة، وآليات أو أجهزة الإعدام) بطرق غريبة أو شاذة مع أطراف الممثلين. ويبدو تكرار الأعمال الروتينية التافهة لكن التي تبدو شعرية على الأشياء ومعها تجعل هذه الأحداث تبادلاً جشبه لغوي بين الكائن البشري والشيء، وفوق كل هذا، الشخصيات في عمل كانتور التي تمثل "بصورة راقصة" وصامتة ولذا دون مصادفة تبدو كما لو أنها خرجت من أفلام هزلية جروتسكية. وتراجع الدراما لتصبح إجراءات مشهدية صامتة متناهية في الصغر، وتأخذ الهيراركية بين الكائن البشري والشيء علاقة نسبية لتسهل فهمنا.

يبعد كانتور بوضوح حبه لتمثيل المانيكان عن مسرح كريج⁽¹³⁾، فعلى العكس من كريج لا يهاجم كانتور الممثل (رغم أنه يجب أن نذكر أن مفهوم السوبر مارايونيت "Übermarionette" عند كريج لا يريد بأية حال من الأحوال أن يخرج الممثل الآدمي من خشبة المسرح، لكنه يقصد أن يشير إلى شكل آخر من أشكال وجود الممثل)، فعلى العكس، حقق "الممثل الأول" التدخل بالنسبة لكانتور عملاً "ثوريًا" وأهمية مقدسة فعلية. عند نقطة ما تجرأ شخص ما على القطيعة مع المجتمع الطقسي، لم يكن مدعيًا لكنه مهربًا، رسم عن طريق مواجهة المجتمع حدًا خطيرًا بين نفسه وبين "الجمهور" الذي سمح له بأن يتواصل مع الأحياء من عالم آخر هو مملكة الموت⁽¹⁴⁾. يرتبط مسرح كانتور من خلال موتيفاته وأشكاله بطرق شائقة بلحظات "مسرح-الأور" البائدة. ويوضح مونيك بوري بحق أن هناك شعورًا

غالبًا بالفشل والهزيمة في مسرح كانتور يذكّرنا بالتراجيديا القديمة. فعندما يتحدث كانتور - بمعنى روحاني - عن "الوعي بهزيمة" التي ناقشها المسرح^(٢١)، إذن فهذه هي بالضبط الوثيقة التي خرجت منها التراجيديا اليونانية أيضًا. ويمكن أيضًا رصد هذه الصلة التي تتنوع مسارًا من عالم القديم إلى المسرح ما بعد الدرامي على أعتاب الألفية الثالثة - الذي قلب عصر المسرح الدرامي الأوروبي إن جاز التعبير - وإن كان بتجليات مختلفة في مسرح جروبر وويلسون.

جروبر أو أصداء الصوت البشري في الفضاء

عندما نتحدث عن مسرح "يتجاوز" الدراما، لابد لنا أن نذكر ملاحظة أن هناك مخرجين قد يقدمون نصوصًا درامية تقليدية لكنهم يفعلون ذلك عن طريق الاستعانة بوسيلة مسرحية بصورة "تنزع صفة الدرامية" عن المسرح. فلو تراجع الحدث تمامًا إلى الخلفية في النص المقدم على خشبة المسرح، يتقدم "البُعدان الزماني" المميز و"المكاني لعملية المشهد" إلى الأمام في منطقتي جماليات المسرح، ويصبح الأمر أكثر عرضًا لـ "جو" و"حالة الأشياء". تجذب "الكتابة" المشهدة الانتباه، حيث تأتي الحكمة الدرامية إذا ما قورنت بها في المرتبة الثانية. يمكن اعتبار كلاوس مايكل جروبر أحد نماذج "مؤلفي المسرح" الذي طور مفهوم المسرح بهذه الطريقة. وعندما أنهى جورج هنزل عمله الطويل كناقد في "فرانكفورت ألجيمائنه تسابتونج" في أغسطس عام ١٩٨٩ باسترجاع شخصي لخمس عشرة عامًا من متابعات المسرح^(٢٢) خلصن إلى الفئات التالية للتخصيص الاتجاهات الكبيرة في المسرح منذ منتصف السبعينيات من القرن العشرين وهي التأويل، وإعادة التأويل، وإعادة البناء، وما بعد الحداثة. كان ردولف نيولته بالنسبة له "مخرج التأويل الأمثل"، بينما كان كلاوس بيمان الذي قام في عام ١٩٧٥ مع أخيه فراير بتفكيك demontage ساخر لمسرحية "الصوص" لشيلر ممثلًا لفئة إعادة التأويل. ولم يظهر كلاوس مايكل جروبر في هذه البانوراما كأحد أقطاب "منهج الإخراج ما بعد الحداثي" فحسب (ومسرحياته "أمبيذوقليس" و"قراءة هولدرلين")، بل أيضًا كممثل لـ "إعادة البناء" التاريخية، لاسيما من خلال رؤيته الافتراضية غير المعدلة من مسرحية "هاملت" في عام ١٩٨٢. ويقع الجانب الأخير خارج الموضوع الذي تناقشه هنا لكن يبدو من المناسب القول إن بيتر ستاين نظر - بالتوازي مع ممارسة جروبر ما بعد الدرامية - في مسرح الشاوبونه في برلين، إلى المسرح باعتباره موقفًا للذاكرة تاريخ (المسرح) الذي يُفهم بطريقة زائدة عفيفة تقريبًا وتقابل بوعي "روح العصر" السائدة. وبالتالي، اقتبست مسرحياته التي أخرجها لتشيكوف بالتفصيل من عروض من مسرح موسكو التاريخي للفن، ومن "الفرد كثيف الشعر" لأنويل نسخت ترتيبات مشهدية لمسرحية أخرجها تايروف. كان إخراج بيتر ستاين لمسرحية "فيانرا" عام ١٩٨٧ جزءًا من المصوفة أيضًا، اتجاهًا تاريخيًا كلاسيكيًا، والذي عُرض خلال سنوات بمسرح الشاوبونه إلى جمود ما، إتيان بدا في الغالب "باردًا" ولم تفعل مهنة الإخراج من خلاله سوى الاحتفال بنفسها. من ناحية أخرى، لابد من احترام القرار الواعي ضد أي مكوّن ذاتي والاعتراف به كخاصة مميزة لتأمل المسرح لذاته.

يجمع أسلوب جروبر الخاص بنزع الصلة الدرامية بين الركود الاقتصادي الكلاسيكي في الوسيلة. يمكننا أن نقول بوجه عام إنه أزال بصورة متطرفة لحظة التشويق من المسرحيات، ويجعل هذا الإجراء "نوزان التوتور"^(٢٣) ما بعد الدرامي، حيث يتم تجنب

لحظات الدُّرَّة أو النهاية، خشبة المسرح تبدو مثل التابلوه، يزداد تأثير هذا التابلوه حدة من خلال شحنه بالكلمة المنطوقة التي تكشف في الأساس عن وظيفتها الذهنية-الشعرية الخاصة بالتعبير (بُعد اللغة "العاطفي" كما قال به ياكيمسون). كانت الدراما الحديثة عالمًا من النقاش، بينما لم يكن الحوار في التراجيديا القديمة - رغم ما يبدو ظاهريًا أنه معركة من الكلمات المتصارعة - في الأصل نقاشًا، فالشخصيات المحورية يظل كل منها دون أن يعصه أحد في عالمها الخاص، والشخصيات المعارضة يتحدث كل منها في موضوع آخر. الحوار هنا ليس صراعًا أو مشاجرة في فضاء التبادل اللفظي لكنه "منافسة كلامية" Wettreden، سباق بالكلمات يذكرنا بمباراة مصارعة هلا كلمات، وكلمات الشخصيات المعارضة لا تلمس الشخصيات الأخرى^(١٦). كل شيء في أعمال جروبر - وكما ذكرنا الممثلون الذين يعملون معه في حدث نظمه جورج بانو في باريس^(١٧) - يحدث في جو يمكن أن يُسمى "بعد كل المناقشات". لم يعد هناك ما نتجادل حوله، وما يفعل ويقال هنا يتصف بأنه شعيرة ضرورية متلق عليها أدبت بشكل شبه احتفالي.

ترتبط الدراما، باعتبارها شكلًا نموذجيًا من أشكال النقاش، كل شيء بإيقاع السرعة، والجدل، والمجادلة والحل (النهاية). لكن الدراما تكذب علينا منذ فترة طويلة؛ فقد انتقلت روحها، أو بالأحرى شبحها، من المسرح إلى السينما وبشكل مطرد نحو التلفزيون، فهناك إمكانيات محاكاة الواقع أكبر بكثير، وهناك اللصة لها أهمية، حتى لو لمجرد أننا لن نشاهد شيئًا ما مرتين لكننا سوف نستهلك المنتج الجديد. وبما أن صناعة التسلية لن تسمح لأي شيء لأن ندركه من خلال تناقضه، وانقسامه وتضاعفه، أي شيء من خلال غرابته، فإننا نتنقل من تأثير الاغتراب (الهرمختي) إلى تأثير التلفزيون، ولا يوجد إلا القليل من المشتغلين بالمسرح الذين يجرؤون صراحة على "ممارسة الفرق بين الدراما والمسرح" داخل إطار المسرح "المؤسسي" في ألمانيا، وبعيدًا عن جروبر، يمكن الاستشهاد بأينار شليف وبعض أعمال هانز يورجن سايبيربرج. يرى الكثيرون أن إخراجهم (دون حق) ببساطة يتمسك بالعنف كما هي الحال مع شليف، أو كلاسيكي بشكل غير مواكب للعصر، كما في حالة سايبيربرج. لم يكن جروبر المفضل عند كبار النقاد في ألمانيا رغم الاعتراف بعبقريته الاستثنائية، فعندما كانت أعماله معقدة ومنحرفة عن المؤلف، اعتبرت مقصورة على الخاصة؛ وعندما كانت ملتزمة بالنص التزامًا مبالغ فيه، أسيء فهمها باعتبارها تقليدية (حتى الأعمال مثل "هاملت" أو "إفيجين في توريس" تعد قراءات شديدة الجراءة رغم التزامها بالنص).

بينما يُعرّف "التصادم الدرامي" بنسق الدراما، ويُعرف المسرح في أعمال جروبر باعتباره المشهد والوقف، ويوجد المشاهد هنا ليشهد الألم الذي يتحدث الممثلون عنه، وبهذه الطريقة، يتتبع جروبر رابطًا حتى يصل إلى ذلك الواقع الجوهرى لخشبة المسرح والذي يعني هنا أن "لحظة الكلام" هي كل شيء. فهي لا تعني التسلسل الزمني للحدث، ولا الدراما لكن اللحظة عندما يعلو الصوت الإنساني، جسد يعرّي نفسه، يعاني، الصوت المتوجع الذي يصدر عنه يشبع عبر الفضاء ويصدم المشاهد كموجة صوتية - بصورة عابرة - بقوة غير مجسدة، من أجل إثارة للشفقة والخوف، ماذا نريد أكثر من هذا؟ المهم في المسرحيات التي يخرجها جروبر هي اللحظة الغالية حين يبدأ جسد ما تحت التهديد في الكلام في فضاء مشهد ما، ومن قبيل المصادفة أن هذا التركيب، وليس السرد (الذي ينتمي إلى القصائد الملحمية epos) هو الذي ظهر في المسرح القديم^(١٨)، في مسرح جروبر، يصبح الصوت الذي لا

ينتهي، المغنى بصورة قديمة، والمتتم بطريقة مسرحيات بيكيت مسموعاً، طريقة من طرق الكلام تتجاوز الجدل حتى أثناء المشاجرات، الحديث عن خيرة انعدام القوة الانهائي دون أية ديناميكية خادعة أو إيقاع سرعة مزيف. وتوقف اللخوليا ما بعد الدرامية بين إيسخيلوس وبيكيت، وكلايست ولايش في التراجيديا Tauserspiel متروك لتأمل المشاهد، ففي مسرحية جروبر "إيفيجيني في توريس" بمسرح الشاوبونه في برلين (١٩٩٨) أصبح ما ذكرته البطلة عن رعب الأسطورة (قصة أنترديس) تأملاً مشهدياً لما لا يمكن احتمالها. وتراجع الصراع الدرامي وراء هذا التأمل، وراء فعل التعبير الكلامي الدقيق، التيمة ما بعد الدرامية هنا هي "مسرح الصوت البشري"، الصوت البشري باعتباره صدقاً لأحداث مضت.

يمكن وصف مسرح الصوت البشري بأنه فضاء معماري يدخل من خلال أبعادها في علاقة مع الكلام البشري، مع الفضاء التخيل لهذا الصوت. يصبح الفضاء أولاً وقبل كل شيء، مُدرَكاً من خلال الأبعاد الزائدة عن الحد على سبيل المثال، الفراغ ذو المساحة للبالغ فيها لاستاد برلين الأولمبي، وهو قطعة معمارية شديدة وفقاً لطراز الاستاد القديم وبناءه النازيون لاستعراض سيطرتهم. هذا المبنى النازي كان موقع تقديم مسرحية "رحلة الشتاء" "Winterreise" (١٩٧٧)، والمشاهدون الذي تجمعوا في جزء صغير من منطقة جلوس الجمهور اضطروا إلى الربط بين نصوص مسرحية هولدرلين "هيبريون" ومشاهد رياضية، وصور من المقابر ومعسكرات الخيام ووجبات التهلك أواي. وبالتسبة لمسرحية "فلاوست" لجروبر كانت كنيسة سالبتير واسعة الأرجاء. عملت نصف الدائرة الخرسانية الباردة الأشبه بالقصور بمسرح الشاوبونه في برلين بمثابة الفراغ الرصين لـ "هاملت"، قاعة ألمانيا الضخمة Deutschlandhalle في برلين لمسرحية "بيروميثوس" لإيسخيلوس بترجمة هاندكه. لكن الفراغ يصبح بالمثل مثلاً في حد ذاته باعتباره موقفاً شتيلاً ومشغولاً ومتدفقاً. قد تكون هذه المفارقة موجة صغيرة متحركة تفصل خشبة مسرحية "إيفيجيني" عن الجمهور كصورة للبحر الواسع، أو بالتسبة لمسرحية "شريط كراب الأخير" مع برنارد مينيتي حجرة مملوءة عن آخرها بصورة ميثوس منها بالنباتات أو فراغ الاستديو الصغير في كوفري شتراسه ببرلين، الفضاء إضاءة خافتة بمصابيح الكيروسين الصغيرة بألوان إحدى لوحات شاجال، ومزدحماً عن آخره بأجساد المسافرين، فراغ يعبر عن اليأس في مسرحية تشيكوف "على الطريق" "ander grossen Strasse"، في أعمال جروبر لا يكاد يوجد فضاء محايد. ومن خلال تفادي الفضاء المتوسط واختراع الفضاء الكبير جداً أو الصغير جداً، يصبح محور الصوت البشري/الفضاء محدداً بالتسبة لهذا المسرح. لا يكاد يكون التشويق أو القصة أو الدراما حاضرة، بل تتحول المسافة والغواء والفضاء البيئي إلى شخصيات محورية مستقلة. ويقع الحوار الفعلي بين الصوت وفضاء الصوت، وليس بين المتحاورين، فكلٌّ من الشخصيات يتحدث وحده. وجد المشاهدون الذين زاروا فندق اشبلانده الفاخر سابقاً في برلين عام ١٩٧٩ بيئة من الأصوات، والعروض، والمشاهد الفردية المرتبطة بقراءة من نوفللا بعنوان "رودي" ليرنارد فون برنتانو عام ١٩٣٣، وهي نص عن طفل من طبقة العمال في برلين. مثل الحدث عند جروبر في مقبرة فايمار في خريف ١٩٨٥ شكلاً آخر من أشكال "أعمال الذاكرة" المشهدة والكتانية: من بين المقابر أنرك مسرحية جورج سميرن Bleiche Mutter, zarte Schwester ("أم شاحبة، وأخت هشة") نصاً متعدد المستويات ينتقل بين جوتة، وبوخنفالد، ولبون بلوم، والاضطهاد السياسي في عهد ستالين، وبريخت، وكارلوا نيهير،

والتطهير العرقي في البوسنة. مرة أخرى تخلى الخرج عن عالم الدراما المثقلة على المسرح لصالح خلق موقف مسرحي (نظم موقعه غير المؤلف الرسام ومصمم الديكور إدوارد آرذو)^(٣٦).

ويلسون أو المنظر الطبيعي

وفقا لريتشارد شينر^(٣٧)، يمكن تلخيص حبكة دراما ما بسهولة عن طريق جمع قائمة من التغيرات التي تحدث للشخصيات الدرامية بين بداية العملية الدرامية ونهايتها. يمكن أن تنتج التحولات عن طريق الإجراءات السحرية، والتموهية أو الأقنعة، ويمكن أن تحدث من خلال المعرفة الجديدة (anagnorisis) أو العمليات المادية، ويمكن أن تكون عمليات تحول متكررة شبيهة بالعمليات الطبيعية أو تنتمي إلى شكل زمني رمزي ودوري. ربما لا يوجد في قلب التمثيل الكثير من ثقل المعاني لكن "الذلة/الخوف (Angstlust) الخاص باللعب"، الخاص بعملية التحول نفسها. فالأطفال يستمتعون بارتداء الملابس. تظهر لذة التستر وراء قناع متوازنة مع لذة أخرى، وهي لذة لا ثقل غموضاً وغرابة وهي كيف يتغير العالم في ظل رؤية الفرد الذي ينظر من وراء القناع، وكيف يصبح فجأة غريباً عندما يُرى من "كل مكان آخر". أيّا كان من ينظر من خلال عيون أي قناع يُغيّر رؤيته إلى رؤية حيوان، أو كامييرا، أو كائن مجهول بالنسبة لنفسه والعالم. المسرح عبارة عن تحول على كل المستويات، "عملية تحول"، ومن المهم التركيز على فهم أنثروبولوجيا المسرح أنه في ظل نمط "الحدث" التقليدي توجد بنية "التحول" الأكثر شمولاً. وهذا يفسر لم يؤدي التخلي عن نموذج "محاكاة الحدث" بأية حال من الأحوال إلى نهاية المسرح. ومن جهة أخرى، يؤدي الانتباه إلى عمليات التحول إلى نمط آخر من الإدراك المسرحي، حيث تفوق الرؤية باعتبارها إدراكاً على الدوام من خلال لعب المفاجآت التي لا يمكن الإمساك بها من خلال نسق الإدراك. "مسيرة الرؤية المتكررة التي أخطأت الهدف بتخللها" نوع مختلف من الرؤية "يتسرب منها طريقة النظر المدركة وتترك على الدوام مسارها المعتاد"^(٣٨).

لم يغيّر أي مشتغل بالمسرح ونطاق وسائله خلال الثلاثين سنة الأخيرة إلى جانب تأثيره على إمكانات إعادة تخيل المسرح مثل روبرت ويلسون. من المؤكد أنه لم يُحلّ من القدر الشائع حيث فقدت الوسائل المسرحية في أعماله الأخيرة الكثير من سحرها عندما أصبحت ذات مرة - في لحظة طزاجتها - عن حلم بمسرح تاريخي، إذ أصبحت قابلة للتنبؤ بها ووظفت - أحياناً - بصورة أخلاقية وحرفية إلى حد ما، غير أن هذا لا يقلل من قيمة حقيقة هي أن ويلسون هو الذي اخترع بطرق كثيرة أكثر "ردود الفعل" البعيدة تجاه مسألة المسرح في عصر الميديا الذي وسع مجال المسرح توسعاً جديراً في الوقت نفسه بالنسبة للمفاهيم المتغيرة، لما يمكن أن يكون عليه المسرح، بينما انتشر تأثير جمالياته الخفي والواضح في كل مكان، ويمكننا القول إن المسرح عند منطفئ القرن يدين له أكثر من أي شخص آخر مشغّل بالمسرح.

مسرح ويلسون مسرح تحول، حيث يقود المتفرج إلى أرض حلمية من الانتقالات، وأوجه اللبس، والصلات، فعمود من الدخان قد يكون صورة لقارة، والأشجار تتحول أولاً إلى أعمدة كورنثية، ثم تتحول الأعمدة إلى مداخل مصانع، يتشوه شكل المثلثات لتصبح أشعة، ثم خياماً أو جبلاً. أي شيء يمكن أن يغيّر حجمه، كما في "اللبس في بلاد العجائب" للويس كارول، وهو ما يذكرنا به مسرح ويلسون دائماً. شعاره سيكون: "من الحدث إلى التحول".

يربط التحول مثل آلة دولوز بالحقائق غير المتجانسة، وألف سطح وتدفقات الطاقة. تؤدي حركة الممثلين البطيئة بوجه خاص ودائماً إلى خبرة غريبة بصورة مطلقة في جماليات ويلسون، خبرة تقوّض فكرة الحدث. نتحدث هنا عن الانطباع بأن الممثلين الآدميين على خشبة المسرح لا يمثلون انطلاقاً من إرادتهم الخاصة وفاعليتهم. وعندما كتب بُشتر أن البشر مثل العرائس التي تتحرك على أسلاك غير مرئية من خلال قوى غير مرئية، وتحدث أرتو عن "العمال الآليين"، فإن هذه الموثيقات ترتبط بالانطباع بأن هناك قوى غامضة فاعلة في مسرح ويلسون، والتي يبدو أنها تحرك الشخصيات بصورة سحرية دون أي دافع أو أهداف أو روابط مرئية. وتظل هذه الشخصيات مربوطة وحيدة بخيوط إلى كون، إلى شبكة من خيوط قوى بشكل ملموس للغاية من خلال تصميم الإضاءة والمسارات "الموصوفة مسبقاً". تمكن الشخصيات سواء من الرجال أو النساء عالمًا خياليًا سحريًا يحاكي مسار القدر الغامض الخاص بالأبطال القدامى الذي ترسمه النبوءات. وكما هي الحال مع صعت جروير، وراقصات التانجو الأبدية عند كانتور، ومن ثمّ في خيوط الضوء لدى ويلسون، يتحلل المسرح الدرامي المرتبط بالاستقلال الإنساني كمسألة ومشكلة إلى "طاقات ما بعد درامية"، بالمعنى الذي تحدث به ليوتار عن مسرح "طاقات" بدلا من مسرح التمثيل. يصف هذا المسرح أنماط الحركة، الغامضة، والعمليات وقمص الضوء، لكنه لا يكاد يصف حدثاً/حقيقة.

رغم أننا بحاجة إلى التمييز بين الأشكال التصويرية والمسرحية وأخذ قوانينها وقواعدها الخاصة بعين الاعتبار، فإن "التحول" المميز "من قضاء خشبة المسرح إلى المنظر الطبيعي" - يطلق ويلسون على بيئاته السمعية مناظر طبيعية مسموعة - يذكّرنا بعملية عكسية في القرن التاسع عشر، عندما كان التصوير يقارب حدثاً مسرحياً. أتحدث هنا عن البانوراما والديوراما، واللوحات الشفافة الهائلة الحجم لداجور، حيث بدا أن مختلف أنواع الإضاءة تحرك المناظر، والهياكل المعمارية والمناظر الطبيعية. سيبدو داخل كنيسة ما مثلاً خاليًا بادئ الأمر، لكن المرء سيلاحظ من خلال التغيير في الإضاءة فجأة وجود زوار بها، وسوف تُسمع الموسيقى ثم أخيراً سيكون هناك ظلام مرة أخرى^(٣٧). نذكرنا مثل هذه الأمور بالتحول عند ويلسون.

يمكن أن نرى في هذه الحوادث أو الأمور إرهاسًا بالسينما، إرضاء حسب الرؤية عن بُعد والتي نظر إليها باعتبارها مثيرة للمشاعر في ذلك الحين. من المهم أن نؤكد بالنسبة لسائقنا أن الحاجة "المسرحية" لا تركز كما هو واضح على الحدث وحده، فالمنظر الطبيعي المشاء صناعيًا، و"حدث" طلوع النهار وتغير الإضاءة ينتمون على حد سواء إليه. وفي سياق لوحات كارل فريدريش شُبكل الشفافة الفعّالة استخدمت بيرجيت فرفيه^(٣٨) مصطلح "مسرح بلا نص أدبي". وعلق شيفان أوترمان قائلاً إن اقتناص الزمن في هذه المحاكاة الرائعة للواقع في بانوراما، هو بالفيط ما أثار الرغبة في الحركة والسرد (وهو الأمر الذي ستحقته السينما فيما بعد)^(٣٩). ويمكن قراءة هذا التعليق أيضًا بمعنى أن هذه كانت نقطة انطلاق بالنسبة لخبرة مسرحية تهيمن عليها "تأثيرات الديوراما (الصورة) واللغة الموازية".

نجد في أعمال ويلسون "نزغًا ليهيراركية" الوسائل المسرحية المرتبطة بغياب الحدث المسرحي في مسرحه، في معنم الأحيان لا توجد شخصيات محكمة التفاصيل سيكولوجيًا ولا حتى ذات طابع فردي داخل سياق مشهدي متعاسك (كما في أعمال كانتور)، لكن شخصيات تبدو كما لو كانت رموزًا غير مفهومة. وي طرح نمط ظهورها المهتم بالمظاهر سؤالا عن معناها

دون هذا التساؤل الذي يجد إجابة. فالممثلون الذين "يمشركون" في خشبة مسرح واحدة لا يدخلون غالباً في سياق أي تفاعل من أي نوع. كما أن فضاء هذا المسرح غير متصل أيضاً، فالضوء والألوان، والعلامات والأشياء المتميزة تخلق خشبة مسرح لم تعد تدل على فضاء متجانس، إذ ينقسم في أغلب الأحيان فضاء ويلسون "إلى شرائط" تتوازي مع مقدمة خشبة المسرح، بحيث يمكن إما تركيب الأحداث التي تقع في أعماق خشبة المسرح المختلفة عن طريق المشاهد أو قراءتها باعتبارها "علامات متوازية" إذا جاز التعبير، وبالتالي يترك لخيال المتفرج/ة البناء، إذا كان سيعتبر/تعتبر الشخصيات المختلفة على المسرح موجودة ضمن سياق مشترك أصلاً، أو معروضة في اللحظة الزمنية نفسها فحسب. ومن الواضح أن قابلية كل النصيح للتفسير لهذا السبب قريبة من الصفر. ويأتي عالم شعري من "ظلال المعاني" إلى حيز الوجود من خلال مونتاخ الغضاءات البصرية المتقابلة أو المتراكبة التي — وهي النقطة الحاسمة — تظل منفصلة عن بعضها البعض بحيث لا يتوفر أي نوع من أنواع التركيب.

ما ينتقنا هنا هو التوجيه الدرامي من خلال خطوط قصة ما، وهو الذي يقابل في التصوير ترتيب المراتب من خلال المنظور. الفكرة من وراء المنظور أنه يجعل الصور الكلية ممكنة بالسيط بسبب استبعاد وضع المتفرج، أي وجهة النظر، من عالم الصور المرئي، بحيث يُفقد فعل التمثيل التكويني من الشيء المراد تمثيله. ويتصل هذا بشكل السرد الدرامي حتى في المواضيع التي يدخل فيها راو ملحمي. استبدل السرد في أعمال ويلسون بنوع من التاريخ العالمي الذي يبدو كـ "منشور" متعدد الثقافات وإثنولوجي وأثري. وتتميز لوحات مسرحه التصويرية بين الأزمنة، والثقافات، والأمكنة دون قيود، ففي مسرحية "الغابة" (١٩٨٨) يُرى التاريخ الصناعي بالقرن التاسع عشر من خلال الأسطورة البابلية؛ وفي نهاية "جبل كا وتراس جاردينيا: قصة عن أسرة وبعض الناس المتغيرين" (١٩٧٢) تشتمل السنة الذهب في نموذج عال من منظر لمدينة نيويورك، ويظهر وراءه رسم تخطيطي لمعد بروجي، فرد أبيض شخم الحجم كتمثال يحترق وجهه، والرجال الحكماء الثلاثة من الشرق، وحريق رويوي وديناصور، أي التاريخ وما قبل التاريخ ليس بمعنى فهم تاريخي—جدلي ولكن كرقصة للصور. وتستحضر العديد من الصور في عمل ويلسون بشكل مباشر أو غير مباشر الأسطورة القديمة بعدد هائل من الموتيفات والشخصيات التاريخية والدينية والأدبية الأحدث. تنتمي كل هذه الموتيفات والشخصيات بالنسبة لويلسون إلى الكون للتخيل وكلها ميتولوجية بأوسع معاني الكلمة: فرويد، وأينشتاين، إديسمون وستالين، الملكة فيكتوريا ولوهينجرين، باريسغال، سالومي، فاوست، الإخوة من أسطورة جلجامش، مسرحية باريسغال لتانكريد دورست في هامبورج، القديس سيباستيان في بونني، الملك لير في فرانكفورت على نهر الماين ... القائمة غير المكتملة من عناصر مسرحه الأسطورية وشبه الأسطورية والأسطورية الزائلة قد تعطي مؤشراً في الوقت نفسه عن البهجة للرحلة، التي يجدها في الاقتباس من المخزون البشري من الصور، رغبة في اللهو واللعب، لن تسمح بأي حدود تفرض عليها عن طريق المنطق المركزي. ويظهر على خشبة المسرح ما يلي: سفينة نوح، سفر يونان، التنين (لويثان)، النصوص الهندية القديمة والحديثة، إحدى سفن الفاينكنج، أدوات الشعائر الأفريقية، أطلانتس، الحوت الأبيض، ستون هنج (الصخور المعلقة)، المايهين، الأهرام، الرجل ذو قناع التمساح المصري القديم، كائنات غامضة مثل أمنا الأرض، المرأة الطائر طائرة

الموت الأبيض، القديس جوان، دون كيخوته، طرزان، كابتن نيمو، إيرل كينج لجوته، هنود الموي بأمریکا، عنديب فلورانس، ماتا هاري، مدام كوري، إلخ.

مسرح ويلسون مسرح "أسطوري جديد"، لكن الأساطير باعتبارها صوراً تحمل الحدث فقط كخيالات فانتازية افتراضية (فبروميشوس وهيراكليس، فايدرا وميديا، وأبو الهول والتنين، تواصل العيش كشخصيات محورية بالخيال الغني عبر القرون باعتبارها سرديات ذات معنى مجازي عميق. لكنها في الوقت نفسه توجد كمجرد صور، مألوفة أيضاً بالنسبة لأولئك الذين لا حظ لهم في أي "تعليم". الكل "يعرف" كشخصيات فاعلة بلا وعي في الخطاب الثقافي (عن علم أو دون علم) هيراكليس وهائيرا، وميديا وأطفالها، هروميثوس المتصر، والإخوة الأعداء بولونيكس وأتوكليس. وينطبق الكلام نفسه على الشخصيات الأسطورية الأحدث مثل دون جوان، وفاوست أو بارسيغال.

يحاول مسرح ويلسون في عصر لم يعد السرد المنظم "بشكل طبيعي" يتمتع بكثافة الأسطوري مقارنة للنطق ما قبل العقلاني لعالم صور أسطوري. فإذا كان لنا أن نتردد في قبول علاقة صلة جادة أو حقيقية بين أسطورة ويلسون المصنعة والقديمة، فإن هذا الشك سيجد مؤكداً تبريراً له، فتحل الصور الأسطورية هنا محل الحدث حيث تشيع لذة "ما بعد حداثة" في اقتباس العوالم الخيالية التي مضى زمانها. (من جهة أخرى، وبالنظر إلى تاريخ المسرح نعلم أنه لم يكن ضرورياً في العصور السابقة أن تستبعد الأسطورة والتسليّة كليهما الأخرى أيضاً). ويلسون جزء من تقليد قديم وطويل، من مسرح التأثيرات الباروكي، و"ماكينات" القرن السابع عشر، والأقنعة الجاكوبية، ومسرح الأكسورات الفيكوري حتى عرض اللوغات والسيرك في العصر الحديث، كلها شمت بصفاقة وفاعلية عمق الأسطورة إلى جانب جانافية كليسياتها الأسطورية إلى مجموع أعمالها.

في أعمال ويلسون للظاهرة أولوية على السرد، ويسبق تأثير الصورة الممثل الفرد، والتأمل يسبق التفسير، لذا يخلق مسرحه زمناً للرؤية. هذا المسرح بلا عاطفة مأسوية أو شفقة، لكنه لا يتحدث عن خبرة الزمن، كما لا يشهد على "الحداد" (Trauer)، بالإضافة إلى ذلك، يعزز تصوير ويلسون باستخدام الضوء فكرة وحدة العمليات الطبيعية والوقائع البشرية. ولهذا السبب أيضاً أيّا كان ما يفعل الممثلون أو يقولونه أو يُبَيّنونه في حركاتهم يفقد خصيصاً الأحداث المقصودة. وتبدو مهامهم كما لو كانت تقع في حلم ومن ثم "تفقد اسم الحدث"، كما يقول هاملت، وتتحول لتصبح واقعة. كما يتحول البشر إلى "تماثيل منحوتة متحركة (وراقصة)". الارتباط بالتصوير ثلاثي الأبعاد يجعل الأشياء تبدو كما لو كانت "لا تزال على قيد الحياة" nature morte والممثلين كما لو كانوا بورتريهات متحركة بالحجم الطبيعي. يقارن ويلسون مقارنة صريحة بين مسرحه والعمليات الطبيعية. تتخذ فكرة المنظر الطبيعي للشهيد، إذن المعنى المرتبط بها في عبارة هاينر مولر القائلة "النظر الطبيعي الذي ينتظر الاختلاف التدريجي للإنسان". يتعلق الأمر بإدخال الأحداث البشرية في سياق "التاريخ الطبيعي". وتبدو الحياة - كما في الأسطورة - كلحظة من لحظات الكون حيث لا ينفصل الإنسان عن المنظر الطبيعي والحيوان والحجارة. قد تسقط صخرة بالحركة البطيئة، وليست الحيوانات والنباتات سوى قواعل للحوادث، مثلها مثل الشخص البشري، فإذا تحلل بهذه الطريقة مفهوم الحدث لصالح الوقائع، والتحول المستمر، فإن فضاء الحدث يظهر كمنظر طبيعي تغيره باستمرار حالات الضوء المختلفة، والأشياء والشخصيات التي تظهر وتختفي.

قدّم ويلسون في جنازة هاينز مولر إسهامه - قراءة من فقرة من مسرحية جيرثروود ستاين "مكونات الأمريكيين" بدلاً من نص شخصي - عندما ذكر أنه بعد قراءة هذا الكتاب عرف أنه يستطيع أن يقدم مسرحاً. ويتضح على الفور وجه التشابه الاختياري بين مسرح ويلسون ونصوص جيرثروود ستاين، ومفهومها عن "مسرحية المنظر الطبيعي"، في كل منهما يوجد تقدم ضئيل للغاية؛ "الحاضر المستمر"، وهويات لا يمكن تحديدها أو التعرف عليها، وإيقاع مميز يخلب كل الدلالات، وفيه كل شيء يمكن إصلاحه يمر بتنوعات وظلال. وتعلق إلينور فوكس في "رواية أخرى من الرعوي" فتقول:

اقترح تجريبيًا ظهور أحد أنواع الأداء، ليشجع ويعتمد على ملكة استيعاب المنظر الطبيعي. لا تنتظم بنياتها مع خطوط الصراع والنهاية لكن بناء على العلاقات الفراغية المتعددة المستويات، "الأشجار بالنسبة للتلال، بالنسبة للحقول ... أي قطعة منها بالنسبة لأية سماء"، كما قالت ستاين، "أية تفصيلة بالنسبة لأية تفصيلة أخرى"³⁴.

حتى لو لم يكن الجمع بين المسرح الرعوي الجديد والمسرح راجعاً إلا إلى منظور أمريكي، تحديداً (خبرة المناظر الطبيعية الخلابة بالولايات المتحدة الأمريكية)، فإن الأمر سيصبح ذا معنى عندما تذكر فوكس عن المسرح ما بعد الدرامي الخاص بروبرت ويلسون من ولاية تكساس: "خلق ضمن ثقافة متقدمة بنكا هشا للذاكرة من الصور من الطبيعة. وبهذه الطريقة، يلوح فنانو المسرح ما بعد الحدائي، بدرجات مختلفة، إلى إمكانية وجود مسرح ما بعد المركزية الإنسانية"³⁵، "مسرح ما بعد المركزية الإنسانية" سيكون اسماً مناسباً لشكل مهم (إن لم يكن الوحيد) من الأشكال التي يمكن أن يتخذها المسرح ما بعد الدرامي. وتحت هذا المسمى العام يمكن أن ندرج مسرح الأشياء الحالي تعاماً من أي ممثلين آدميين، مسرح التكنولوجيا والآلات (على سبيل المثال، في العروض الميكنة عن طريق معامل بحوث البقاء)، والمسرح الذي يدمج الشكل البشري تقريباً كعنصر في بني فراغية أشبه بالمناظر الطبيعية التي تعمل بمثابة تشكيلات جفالية تشير بصورة طوبوية إلى بديل لنموذج المركزية الإنسانية الخاص بتسخير الطبيعة. وعندما تنضم الأجساد البشرية إلى الأشياء، والحيوانات وخطوط الطاقة في واقع واحد (كما يبدو أنها الحال في السيرك ومن ثم عمق اللذة الذي تسببه)، يجعل المسرح من الممكن تخيل واقع غير ذلك الواقع، الذي يسيطر فيه الإنسان على الطبيعة.

العلامات المسرحية ما بعد الدرامية

تراجع التركيب

تقدم النبهة المختصرة التالية للخصائص الأسلوبية للمسرح ما بعد الدرامي أو، لنكن أكثر دقة، للطرق التي يستخدم بها الدوال المسرحية، وتعرض معايير وفضات الوصف التي يمكننا من خلالها - ليس بمعنى "قائمة للمراجعة" لكن كمصاحب لحيرة الفرجة - التوصل إلى فهم أفضل للمسرح ما بعد الدرامي. يشغل مصطلح العلامات المسرحية في هذا السياق كل أبعاد الدلالة، ليس مجرد علامات تحمل معلومات يمكن تحديدها، أي دوال تعني حرفياً (أو تعني ضمناً بلا مواربة) مدلولاً يمكن التعرف إليه، ولكن بالفعل كل عناصر المسرح.

يُستقبل أسلوب معين من أساليب الإيماء أو ترتيبات خشبة المسرح، ببساطة بفشل حقيقة أنها موجودة (تُعرض) بتأكيد معين - حتى بالنسبة لمادية صارخة - كـ "علامات" بمعنى بيان أو تعبير إيماني يتطلب الانتباه بوضوح، "يصبح له معنى" من خلال الإشار العالي للأداء، دون أن يكون مثبثاً من الناحية المفهومية. ومن المؤكد أن تقليد علم الجمال فهم أيضاً مثل هذه الكثافة دون هوية مفهومية ثابتة كمؤشر للجمال. وبالتالي، قال كائط عن "الفكرة الجمالية" إنها "تمثيل للخيال"، والذي يستدعي الكثير من الفكر، لكن دون إمكانية وجود أية فكرة محددة مهما كانت، أي "المفهوم"، والملائمة بالنسبة له، ومن ثم لا تستطيع لغته أبداً... أن تبدو مفهومة بصورة كاملة"⁽¹⁾، والتي تفتح أمام الذهن "ألقاً نحو حقل من التمثيلات المتقاربة التي تمتد متجاوزة مدى بصرها"⁽²⁾. ليس هنا مجال مناقشة المدى الذي انتقل فيه استخدام نظرية العلامات في الوقت الحديث، بعيداً عن طريقة التفكير هذه من خلال تحليل إشارة "الفكرة الجمالية" إلى مفاهيم العقل، وهو ما أشار كائط إليه ضمنيًا. ويكفي القول إن العلامات المسرحية يمكن أن تعمل بالفيض من خلال "تراجع" المعنى. وفي الوقت الذي تستخلص فيه سيميوطيقا المسرح نواة المعنى وتحافظ حتى في أكبر حالات اللبس على بقايا إمكانات الدلالة (والتي بدونها سيلقد لعب الإمكانات الكامنة الحر جاذبيته)، فمن المهم في الوقت نفسه تطوير أشكال من التحليل والخطاب التي يظل فيها اللامعنى - والذي يُصاغ دون تنميق - في الدوال، وبهذا المعنى يبدأ تحليلنا الافتراضي بالتفكير سيميوطيقا المسرح، لكن في الوقت نفسه يحاول أن يخطأها عن طريق التركيز على تشكيلات الإلقاء الذاتي للمعنى.

ألغى التركيب وقضى عليه صراحةً. ويعبّر المسرح من خلال نمط التذليل semiosis عن "فكرة محورية" شمنية تتعلق بالإدراك. وقد يبدو شيئاً للدهشة إعطاء الخطاب الفني القدرة على أن يكون له فكرة محورية مثل خطاب نظري. بغض النظر عن الحالات الاستثنائية، كما في أي مسرحية فكرة محورية ناجحة، يعرف الفن بالتأكيد الأفكار المحورية والفروض النظرية لكن "بصورة ضمنية" فقط (ونظّل هذه بالتالي دائماً ملتبسةً للمعنى). ولهذا السبب تحديداً من مهام الهرمنيوطيقا أن نقرأ في الأشكال والتوصيفات المفضلة للممارسة الجمالية الافتراضات التي تم التعبير عنها فيها، أي أن نأخذ بعين الاعتبار والممارسة سيميوطيقا الشكل. ومن الواضح أن المسرح ما بعد الدرامي يتضمن البحث عن إدراك مفتوح ومتشظي بدلاً من إدراك مَوْحَد ومغلق. ومن جهة أخرى، تعرض وفرة العلامات الآتية بهذه الطريقة نفسها مثل ازدواجية الواقع، فهي ببساطة تحاكي فوضى خبرة الحياة اليومية الحقيقية. لكن جزءاً من هذا الموقف شبه "الطبيعي" الفكرة المحورية القائلة بأن أي طريقة صادقة يمكن للمسرح من خلالها أن يشهد على الحياة "لا يمكن" أن تأتي من خلال فرض بنية كلية فنية تبني التماسك (كما هي الحال مع الدراما). ويمكن أن نبين أن في هذا التحول يكمن "ولع" خفي "بوحدة الوجود بالنسبة للنفس". يمكن فهم تأسيس الأشكال "الكبيرة" واستمراريتها النسبية من خلال اعتبار أنها عرضت إمكانية "التعبير عن الخبرات الجماعية"، فالجماعية هي جوهر الأنواع الجمالية، لكن هذه الجماعية هي بالتحديد التي تعترف بنفسها من خلال الشكل ذي الخبرة الجماعية والذي هو الآن موضع شك. فإذا أراد المسرح الجديد أن يتجاوز التزاماً غير ملائم وخاص تماماً، فإن عليه أن يبحث عن طرق للعبور على نقاط تلاقي عبر الأفراد. ويجدها المسرح في التحقيق المسرحي للحرية - التحرر من

الخطوع للهيراركية، والتحرر من التماسك. تربط ماريلان فان كيركهوفن، التي ذاع صيتها كـمخرجة وكاتبة تمثيلات للمسرح الجديد في بلجيكا، في مقالها "عقب الزمان"¹¹، لغات المسرح الجديد بنظرية الفوضى التي تفترض أن الواقع يتكون من نظم غير مستقرة أكثر من دوائر مغلقة؛ وجاء رد فعل الفنون عبارة عن اللبس، وتعدد المستويات والآنية، وكان رد فعل المسرح من خلال تمثيلات درامية، تثبيت بني جزئية أكثر من الأنماط الكلية. ضُحّي بالتركيب حتى نكسب بدلا منه كثافة اللحظات الكثفة. لكن إذا تطورت البنى الجزئية إلى شي، أشبه بالكل، فإنه لم يعد منطقيًا، وفقًا لنماذج التماسك الدرامي المعترف بها أو الإشارات الرمزية الشاملة ولا يحقق التركيب. وينطبق هذا الاتجاه على كل الفنون، ويصبح المسرح، فن المحادثة "بامتياز"، نموذجًا للجمالي. فلم يعد هذا الفرع المؤسسي الضيق نسبيًا، الذي كان عليه، لكنه أصبح أساسًا لممارسة فنية متعددة أو تفكيكية، بصورة وسيطة للحادثة اللحظية. غير أن التكنولوجيا وفصل الحواس وتقسيمها في الميديا هي أول ما أثار الانتباه إلى إمكانية الفنية لتفكيك الإدراك، لما أطلق عليه دولوز "خطوط الهروب" للذرات "الجزئية" مقارنة بالبنية "الجزئية" ككل.

صور الحلم

يعتبر تراجع التركيب من وجهة نظر التلقي مسألة الحرية في الاستجابة بصورة عشوائية، أو بحرية اختيار وبصورة فردية مميزة. الجماعة التي تنشأ من هذا ليست جماعة من الأشخاص المتشابهين، أي جماعة من المشاهدين الذين جعلوا متشابهين من خلال الموتيمات المشتركة بشكل جماعي (الكائن البشري بوجه عام)، لكن اتصال مشترك للأفراد المختلفين الذين لا يصورون منظوراتهم الخاصة في كل واحد، لكنهم بأقصى تقدير يشتركون أو يوصلون أوجه التشابه في الجماعات الصغيرة. وبهذا المعنى، تعني الاستراتيجية المقلقة لانسحاب التركيب عرض جماعة من التحليلات المغايرة والمتباينة، قد لا يرى بعض النقاد في هذا سوى أنه خطر اجتماعي، أو على الأقل اتجاه قابل للشك فنيًا نحو تلق احتياطي وخاص بوحدة وجود النفس، لكن لعل هذا التعليق لقوانين تشكيل الحواس يستدعي مجالًا أكثر حرية من المشاركة والتوصل يربط بوتوبيات الحادثة. ذكر مالارميه ذات مرة أنه يتعنى أن يجد صحفًا يستطيع سكان باريس فيها أن ينبشوا أحلامهم لبعضهم البعض (بدلاً من الأحداث اليومية). وغالبًا ما تتشابه خطابات المسرح مع بنية الأحلام ويبدو أنها تخبرنا عن العالم الحلمي لسانعياها. من الخصائص الجوهرية للحلم عدم هيراركية الصور، والحركات والكلمات. كما تشكل "الأفكار الحلمية" نسبيًا يشبه الكولاج والونشاج والتشفي أكثر من مسار الأحداث المرتب منطقيًا. ويكون الحلم نموذجًا "بامتياز" لجماليات مسرحية غير هيراركية وهي وريث السيميائية. لقد تصوّر أرتو هذا، حينما تحدث عن الحروف الهيروغليفية لكي يؤكد على وضع العلامات المسرحية بين الحرف والصورة، بين مختلف أنماط الدلالة والتأثير. بينما استخدم فرويد المقارنة بالحروف الهيروغليفية أيضًا لكي يميز أنواع العلامات التي يقدمها الحلم للتحليل، ومثلما يتطلب الحلم مفهوماً مختلفاً عن العلامة، فإن المسرح الجديد يتطلب سيميوطيقاً "محفوفة" وتفسيراً "مهجوراً".

الإدراك متعدد الحواس

من العسير إغفال وجود سمات أسلوبية في المسرح الجديد اعتبرت خصائص لـ "تقليد أسلوب اللازمة الفردية"، أي الإحجام عن النهاية العضوية، والاتجاه نحو الحد الأقصى، والتشوه، والشك والتلق والتناقض. يمكن أيضاً قراءة جماليات التحول، كما تحلقت في عمل ويلسون بطريقة نموذجية، باعتباره مؤشراً لاستخدام فردي للعلامات. إلى جانب ذلك هناك مبدأ التكافؤ الفردي، أي بدلا من التقارب الذي يعرض نفسه في السرد الدرامي [(أ)] ترتبط به (ب)، و(ب) بدورها ترتبط به (ج)، وبالتالي فإنها تشكل خطاً أو تسلسلاً، كما نجد مغايرة متباعدة حيث يبدو أن أية تفصيلة قادرة على أن تحل محل أية تفصيلة أخرى. يؤدي هذا النظم باستمرار كما هي الحال مع ألعاب الكتابة الميريادية إلى الإدراك المكثف للظاهرة الفردية وفي الوقت نفسه إلى اكتشاف "أوجه الصلة" المدهشة. وليس من قبيل المصادفة أن يأتي هذا المصطلح من الشعر، وهو يصف بحق الإدراك الجديد للمسرح المتجاوز للدراما بأنه "شعر مشهدي"، لكن الجهاز الحسي البشري لا يقبل عدم الترابط بسهولة. فعندما يُحْزَم الجهاز الحسي البشري من الترابط، فإنه يبحث عن ترابطه الخاص، يصبح "نشطاً"، ويغدو خياله "جامحاً" - "وما يقع له" بعد ذلك عبارة عن تشابهات، وعلاقات ترابط، وروابط، مهما كانت بعيدة مثل هذه التشابهات والترابطات. ويصبح "البحث عن آثار" الترابط تركيزاً لا حيلة فيه للإدراك على الأشياء المعروضة (لعلها ستكشف في لحظة ما عن سرها). يبحث المشاهد في المسرح الجديد - بلذة وتعجب أو بشغف - كما في الوحدة المعرفية ما قبل الكلاسيكية التي تسعى وتجد وفقاً للوكو في كل مكان "علماً من أوجه التشابه"^(٢) عن "أوجه الصلة" البودليرية في "مبعد" المسرح. لم يعد "الإدراك متعدد الحواس" الكامن في الحدث المشهدي، وهو أحد موضوعات الحداثة الرئيسة منذ فاجنر (ومنذ تحمس بودلير لفاجنر) فقط "مكوثاً" (١) "فصنيئاً" (٢) من مكونات المسرح يُعْرَضُ للتأمل كـ "عمل" من "المشاهد والديكورات" (٣)، لكنه يصبح "موقفاً" (١) "بارزاً بوضوح" (٢) لـ "عملية التواصل" (٣). ومن المثير أن تناقض هنا النماذج المختلفة التي تقدمها الفيتومونولوجيا ونظرية الإدراك لفهم عملية الإدراك العامة (الإدراك متعدد الحواس) التي تتواصل دون أن تكون متجانسة عبر الحواس. لكن يكفي هنا إبراز التأكيدات المتغيرة الموضحة بإيجاز سلفاً. يعمل الإدراك دائماً "بصورة جدلية أو حوارية" بحيث "تستجيب" الحواس لعروض البيئة ومتطلباتها، لكن في الوقت نفسه أيضاً تُظهر ميلاً أولاً لبناء متعدد المستويات ليصبح شبيهاً للإدراك، أي لتكوين وحدة، فإذا كان هذا كذلك، فإن أشكال الممارسة الجمالية تقدم الفرصة لزيادة حدة هذا النشاط التركيبي المادي للخبرة الحسية تحديداً عن طريق مائع أو عائق متعدد، أي تلفت هذه الأشكال الانتباه له كبحث، إحباط، تراجع، وإعادة اكتشاف.

نص الأداء

أصبح التمييز التالي بين مختلف مستويات العرض المسرحي راسخاً: "النص اللغوي"، و"نص العرض المسرحي والمظاهر والديكورات"، و"نص الأداء". تتفاعل المادة اللغوية ونسيج العرض المسرحي مع الموقف المسرحي الذي يُفهم بصورة شاملة من خلال مفهوم "نص الأداء". وحتى لو كان مصطلح "النص" هنا غير دقيق إلى حد ما، فإنه يعبر في كل مرة عن ترابط العناصر الدالة وتضافرها (على الأقل بصورة كامنة). تؤكد من خلال تطور دراسات الأداء أن "كل مواقف الأداء" مكُون بالنسبة للمسرح ولمعنى ووضع كل عنصر فيه.

كما أن نمط علاقة الأداء بالشاهدين، والموقف الزماني والمكاني، ومكان العملية المسرحية ووظيفتها ضمن الحقل الاجتماعي، كلٌ منها يكوّن "نص الأداء"، وسوف "يبالغ في تحديد" المستويين الآخرين. وفي الوقت الذي يُبَرَّر فيه تشريح كثافة الأداء منهجياً إلى مستويات الدلالة، لابد أن نتذكر أن النسيج لا يتكون مثل الحائط من قوالب الطوب لكن مثل القماش من الخيوط، وبالتالي تعتمد دلالة كل العناصر الفردية في النهاية على الطريقة التي يُرى بها الكل، أكثر من تكوين هذا التأثير العام كمجموع أجزاء. ومن ثم، بالنسبة للمسرح ما بعد الدرامي يرى من الصواب أن النص المكتوب أو اللغوي أو كلاهما الذي تحول إلى مسرح، إلى جانب "نص" العرض المسرحي بأوسع معاني الكلمة (ويضم المؤدين، وإضافاتهم واختراعاتهم أو تشويباتهم "شبه اللغوية" للمادة اللغوية، والملابس، والإضاءة، والفناء، والزمنية المميزة، الخ) كلها سُلِّط عليها شئ جديد من خلال "مفهوم متغير لنص الأداء". وحتى لو لم يكن يُعبر عن التحول البنيوي للموقف المسرحي، ولدور المشاهد فيه، ولنمط عملياته التواصلية بشكل متكافئ في كل مكان، فإن هذه العبارة لا تزال ترى الصواب أن المسرح ما بعد الدرامي "ليس ببساطة نوعاً جديداً من نص العرض المسرحي"، بل وليس نوعاً جديداً من النص المسرحي، لكنه نوع من استخدام العلامة في المسرح يقلب كلا المستويين من مستويات المسرح رأساً على عقب من خلال نوعية نص الأداء المتغير بنيوياً، حيث يصبح حضوراً أكثر من التمثيل، ومشاركاً أكثر من الخيرة المُعبر عنها، وأكثر عملية من المنتج، وأكثر توضيحاً من الدلالة، وأكثر دافعاً معنياً بالطاقة من المعلومات.

سهم توضيح الخصائص المميزة، والفئات المقترحة وأنواع استخدام العلامة في المسرح ما بعد الدرامي فيما يلي بالنسبة لحالات فردية. وضع هذه الأمثلة مجازي، أي حتى عندما تُصنّف إلى النوع أو الفئة أو الإجراء في الكثير من السمات أو كلها، ومن حيث المبدأ لا تبين هذه الأمثلة سوى سمة بصورة أكثر وضوحاً، يمكن استخلاصها أيضاً من الأعمال المسرحية الأخرى حيث قد تكون خافية أكثر، بينما يبين "أسلوب" أو مجموعة السمات الأسلوبية للمسرح ما بعد الدرامي السمات المميزة التالية، وهي الرُصف، والآنية، واللعب بكثافة العلامات، التحول للوسيقى، والتعليقيات المسرحية البصرية، والجسدية، وتفجّر الواقع، والموقف/الحادث. (في هذه الفينومولوجيا لعلامات المسرح ما بعد الدرامي لن أناقش هامشياً سوى اللغة، والصوت والنص سوف نعالجها فيما بعد).

١. الرُصف/نزع الهيرواركية

نزع الهيرواركية عن الوسائل المسرحية مبدأ عام من مبادئ المسرح ما بعد الدرامي. فهذه البنية عديمة الهيرواركية تناقض التراث بطريقة فجّة، التراث الذي فُصل طريقة دون تكتيكية للترايب، والتي تحكم ارتفاع مكانة العناصر وانخفاضها كي تتفادى التشوش وتصل إلى التناغم والمقدرة على الفهم. لا تترايب العناصر في الرُصف الخاص بالمسرح ما بعد الدرامي بطرق غير ملتبسة؛ ومن ثم علق هاينر جوبلز في حادثة قائلا:

تعاوني مع مجدلين جيتيلوفا أو مع مصممين ديكور أقوياء مثل مايكل سيمون أو إريش ووندر، ليس بصفة أساسية بسبب أنها لابد أن تكون فنونا بصرية أيّا كان الثمن. أنا مهتم بمسرح لا تتزايد به العلامات بلا انقطاع ... أنا مهتم بابتكار مسرح،

حيث كل الوسائل التي تكوّن المسرح لا توضح وتضاهي بعضها البعض فحسب لكنها تحافظ على قواها الخاصة، لكنها تعمل معاً، وحيث لا يعتمد السرد فقط على هيراركية الوسائل التقليدية. هذا يعني مثلاً حيث يمكن أن يكون الضوء قوياً جداً لدرجة أنك فجأة لا تفعل سوى مشاهدة الضوء وتنسى النص، حيث نتحدث للابن لغتها الخاصة أو حيث توجد مسافة بين المتحدث والنص وتوتر بين الموسيقى والنص. خبرة المسرح بالنسبة لي خبرة مثيرة كلما استطعت الإحساس بالمسافات على خشبة المسرح، والتي أستطيع أنا كمشاهد عبورها عندئذ ... أنا أحاول لذلك ابتكار واقع مسرحي له علاقة أيضاً بعميان، وعمارة أو تركيب وبناء المسرح وقوانينه الخاصة، والتي تجد أيضاً مقاومة في هذه الأشياء ... أنا مهتم، على سبيل المثال، بالحقيقة أن فضاء ما يشكل حركة وله زمن⁽¹⁾.

وبطريقة مشابهة يمكننا بشكل متكرر ملاحظة استخدام غير هيراركي للعلامات، يهدف إلى إدراك متعدد الجوانب ويناقض الهيراركية الراسخة التي نجد اللغة واللعب الشعري والإيماء عند قمتها. وحيث تظهر الخصائص البصرية مثل الفضاء السبنائي architectonic - إن جاءت في الأصل - كجوانب في مكانة أدنى.

قد توضح المقارنة مع التصوير العواقب الفنية لنزع الهيراركية، ففي لوحات بروجل تظهر أوضاع الشخصيات المثلثة (الفلاحين، والمتزلجين، والمتشاجرين، إلخ) متجمدة بشكل غريب كما لو كانوا مأسورين (ويلفتقون بسبب امتلاء معين بالجسم إلى الإشارة الشمسية بالحركة الثابتة بشكل معيّن في اللوحة التصويرية للمشاهدة). ويرتبط انعدام الحركة هذا ارتباطاً وثيقاً بالخاصية السردية للوحات، فمن الملاحظ أن هذه اللوحات تُرعت عنها الصفة الدرامية، حيث يبدو أن كل تفصيلة مُنحت نفس الوزن، والتأكيد المعتاد بالنسبة للتمثيل الدرامي، والركنية بالتقسيمها إلى مادة رئيسة وثانوية، ومركز وهامش، وهذا لا يقع في هذه "اللوحات المزدهرة". في الغالب يتحرك السرد الذي يبدو مهماً بصورة متمردة إلى الهوامش ("سقوط إيكاروس"). ومن المفهوم أن يريخت أعجب بهذه الجماليات الروية تاريخياً كثيراً، والذي ربط بين لوحات بروجل ومفهومه الخاص بالملحمة. إلا أن النزعة الملحمية - نقي الدراما في الصورة - ليست سوى جانب واحد من جوانب تلك الجماليات التي تجمع بين انعدام الحركة وتجمد الأوضاع بين التوازي المستمر للعلامات. ويمكن أن نجد هنا أيضاً ما يحدث داخل وسيط التصوير بطرق متعددة في الممارسة المسرحية ما بعد الدرامية، حيث تندمج مختلف الأنواع الفنية في الأداء (الرقص، والمسرح السري، والأداء، إلخ)، كما توظف كل الوسائل بنفس القدر، ويشير اللعب، والشيء، واللغة في الوقت نفسه إلى مختلف اتجاهات المعنى، وبالتالي يشجع تأملاً متراحياً وسريعاً في آن واحد، والنتيجة اتجاه متغير من جانب المشاهد. في هرميوطيقا التحليل النفسي يُستخدم مصطلح "الانتباه الدائر بصورة متساوية" ("Aufmerksamkeit") ("gleichschwebende"). اختصار فرويد المصطلح ليصنف الطريقة التي يستمع بها المحلل إلى الشخص الذي يحلّه، وهنا كل شيء يعتمد على عدم الفهم على الفور، لكن لا بد أن يظل إدراك الفرد مفتوحاً لأوجه الصلة، والترابط،

والأدلة في اللحظات غير المتوقعة تمامًا، أو ربما تقديم ما قيل من قبل في ضوء جديد تمامًا. وبالتالي، فإن المعنى يظل مؤجلًا بشكل مبدئي. كما تُسجَّل التفاصيل الثانوية وغير المهمة بدقة لأنه من خلال عدم أهميتها الفورية قد تصبح مهمة بالنسبة لخطاب الشخص المراد تحليله. وبطريقة مماثلة لها يطلب من مشاهد المسرح ما بعد الدرامي معالجة ما يُدرك في الحال لكن تأجيل إنتاج المعنى (التدليل) وتخزين الانطباعات الحسية بـ"انتباه دائر بطريقة متساوية".

٢. الآنية

ترتبط آنية العلامات بإجراء الرُصَف. بينما يسير المسرح الدرامي بطريقة معينة، بحيث توجد لحظة معينة فقط يتم التأكيد عليها ووضعها في المركز من بين كل الإشارات التي يتم توصيلها في أي لحظة من لحظات الأداء، يؤدي التكافؤ الرُصفي ونظام المسرح ما بعد الدرامي إلى خبرة الآنية. ويؤدي هذا غالبًا - وقد نضيف وبنيّة منظمة في أغلب الأحيان - إلى زيادة توتر جهاز الإدراك. يعلن هاينر مولر أنه يرغب في تحصيل الكثير للغاية على القراء والمشاهدين بدرجة لا تجعلهم قادرين على معالجة أي شيء. فكثيرًا ما تقدم أصوات اللغة بصورة آنية على خشبة المسرح بحيث لا يستطيع المشاهد فهمها إلا جزئيًا، خاصة مع استخدام اللغات المختلفة. فلا أحد يستطيع استيعاب كل الحوادث الآنية في أداء راقص لويليام فورسايز أو سابورو تيشيجاروا. يحيط الحوادث المرئية على المسرح ويكملها في عروض أداء معينة، كما في عروض أداء "أوريستيا" و"جويليو سيزار" لموسيقس رافاييلو سانسو، مثلًا، واقع ثان من كل أنواع الأصوات، والموسيقى، والأصوات البشرية، وتبنى الضوضاء بحيث يمكننا أن نتحدث عن وجود آني لـ"مسرح سمعي" ثان (اليني فاروبولو).

يمكننا أن نؤكد - بعد دراسة مقصد الآنية وتأثيرها - أن "تعبئة الإدراك" هنا صارت خبرة لا يمكن تفاديهها. بدايةً لا يكاد الاستيعاب يجدد دهشًا في أوجه الصلة بين الحدث/الحبكة المتتابة المحيطة، لكن حتى الحوادث المدركة في لحظة ما تحيد عن التركيب عندما تقع آنيًا وعندما يجعل التركيز على جانب معين فقط التسجيل الواضح لجانب آخر أمرًا مستحيلًا. بالإضافة إلى هذا، غالبًا ما يترك الأداء مفتوحًا سواء كان هذا مجرد "ترابط" فيما يُقدّم آنيًا أو سواء كان هذا مجرد "معاصرة" خارجية. وينشأ عن هذا قيد مزدوج منهجي، حيث يتطلب منا الانتباه إلى الخاص المحسوس، وفي الوقت نفسه ندرك العلم أو الشامل. ويؤدي الرُصَف والآنية إلى فشل النموذج الجمالي الكلاسيكي الخاص بالترابط "العضوي" بين عناصر عمل فني ما. لم يكن من بين الكثير من العوامل فكرة تشابه العمل الفني وجسم عضوي حي هي ما دفعت المقاومة المحافظة الشديدة ضد نزعة الحدائث نحو التفكير والنتاج. ويمكن قراءة التقابل الذي رسمه بينامين بين جماليات مجازية وجماليات رمزية تميل نحو النموذج "العضوي" أيضًا كواحدة من نظريات المسرح^{٤٩}. بهذا المعنى، تحل محل الكل "العضوي" الذي يمكن معرفته "خاصية" الإدراك "للتشظية" التي لا يمكن تفاديهها و"النسبة" بصورة شائعة والواعية بشكل صريح في المسرح ما بعد الدرامي. وتجد وظيفة الدراما التعميشية - وهي إمداد فوضى الواقع بنظام بنيوي، نفسها مقلوبة؛ حيث لا تتحقق رغبة المشاهد في التوجيه والإرشاد. فإذا تركنا مبدأ الحدث الدرامي الأوحده، فإن هذا يتم باسم محاولة خلق حوادث يظل بها مجال للاختيار والقرار بالنسبة للمشاهدين؛ فهم يحددون آنيًا من الحوادث المعروضة آنيًا يرغبون في الاندماج معه لكنهم في الوقت نفسه

يشعرون بإحباط إدراك "الخاصية" الحصرية "والمحددة لهذه الحرية". ويميز هذا الإجراء نفسه عن محض الفوضى حيث يفتح أمامه فرصاً أمام المتلقي لمعالجة الآتي من خلال اختصارها وترتيبها. وفي نفس الوقت، سوف تنظّل جماليات للـ "معنى المتراجع" وذلك لأن الترتيب ليس ممكناً إلا باللجوء إلى البنى الفرعية أو الجزئية الخاصة بالتمثيل المسرحي وبالتالي لا يتم فهم الشمولية على إطلاق. ويصح من المهم للغاية فهم التخلي عن الشمولية لا كعيب بل كإمكانية تحررية (إعادة) الكتابة، والتخلي، وإعادة الدمج المتواصلة التي ترفض "فورة الفهم" (يوخن هوريش).

٣. اللعب بكثافة العلامات

أصبحت القاعدة بالنسبة للمسرح ما بعد الدرامي هي مخالفة القاعدة التقليدية و"مقياس كثافة العلامة" الراسخ إلى حد ما. فهناك إما كثافة عالية للغاية أو شثيلة للغاية. ويدرك المتفرج بالنسبة إلى الزمان، إلى المكان أو إلى أهمية الموضوع تكديساً، أو من جهة أخرى قلّة ملحوظة في العلامات. يمكن أن نفهم هنا نية جمالية لإفصاح المجال "لجدلية بين الكثرة والحرمان"، والوفرة والخواء. (ولعل من المثير للاهتمام إعادة النظر في بدايات الفضاء الفارغ في المسرح من هذا المنظور - فضاءات الضوء عند أبيبا، كوبيو و"فضاءه الفارغ" tréteau ١٩٧١، وتفصيل يريخت لخشية المسرح الفارغة، و"الفضاء الفارغ" عند بيتر بروك). ظهر أن كل مستويات الدلالة لا يمكنها أن تبرز في حد ذاتها فحسب، لكن حتى حقيقة أن مجرد حضور أو غياب العلامات أو كثافتها غير المتوقعة كما هي، يصل إلى المقدمة. يستجيب المسرح في هذا الشأن لكثافة الميديا، فقد أصبح عالم ماكلوهان عالماً من الوفرة الزائدة عن الحد، لأسباب اقتصادية وجمالية خاصة ومتعلقة بالميديا، حيث زادت كثافة وعدد التأثيرات إلى الحد أن هذه الوفرة من الصور تؤدي بصورة متزايدة إلى اختفاء غريب للعالم المُترك طبيعياً ومادياً. وبينما يكتسب فيه "الإدراك الآلي"، كما تطلق عليه نظرية الميديا في تقابل مع الإدراك الحسي، أهمية أكبر وأكبر، تصبح مسألة الكثافة "الملائمة" للمعلومات أيضاً منفصلة عن شروط الإدراك المادي والحسي، والمسؤال الذي يبقى مفتوحاً هو ما إذا كان القصف الدائم بالصور والعلامات مصحوباً بالقلق المتزايد دوماً بين الإدراك والاتصال الحسي الحقيقي سيؤدي بمرور الوقت إلى دفع الأعضاء أن تسجل إدراكها بطريقة تزداد سطحية. إذا تبعنا فرويد في الافتراض بأن الانطباعات تنطبع ككأثار و"خروقات" (Bahnungen) في النظم المختلفة للجهاز النفسي، فلن يكون هناك خوف بلا أساس أن تسرين الانطباعات المتكررة باستمرار، لكن غير المترابطة وغير ذات الصلة في النهاية سيؤدي إلى خروقات سطحية بصورة متزايدة تركت في الجهاز النفسي، وسيؤدي إلى سلوك عاطفي وسطحي بصورة متزايدة وبمحماية منبهة بصورة متزايدة ضد المحاكاة. ونتيجة لذلك، قد تلغى الوفرة الزائدة عن الحد في عالم الصور إلى موت الصور، بمعنى أن كل الانطباعات البصرية الفعلية لا تُسجّل إلا كمعلومات صرفة تقريباً، بينما تُترك خصائص الجانب "الأيقوني" الفعلي من الصور بصورة أقل فأقل.

فرضية ليوتار معروفة للغاية، وهي أن كل المعرفة، التي لا يمكن أن تأخذ شكل المعلومات تميل في ظل "الطرف ما بعد الحداثي" إلى الاختفاء من التداول الاجتماعي^(١٦). ويمكن أن ينطبق أمر مشابهة للإدراك الجمالي- الحسي. ودون القدرة على الإتيان بالدليل

هنا، يمكننا المخاطرة بالقول إن خبرة الفرجة على التلفزيون مقارنة حتى بخبرة الفرجة في السينما تؤدي إلى تأثير أقل، أي عادة معالجة المعلومات المجردة إلى حد ما والذهنية فحسب. لا يسمح العمق والبعد الأقل لصورة التلفزيون بإدراك بصري مكثف. ولا يمكننا أن نستثني إمكانية أن يقلل النمط العناد لمثل هذا الإدراك القدرة على "الاستثمار" الشقي للإدراك البصري واللكاني والبنائي. يعمل المسرح ما بعد الدرامي باستراتيجية الرفض في وجه القصف اليومي بالعلامات، فهو يمارس اقتصاداً في استخدامه للعلامات الذي يمكن أن ينظر إليه، باعتباره اقتصاداً زاهداً، حيث يؤكد "تشكيلاً" يقلل وفرة العلامات من خلال التكرار والاستمرارية، ويعرض نزوعاً نحو "الرسومية" والكتابة التي تبدو أنها تدافع عن نفسها ضد الثراء والوفرة البصرية. يمكن أن نجد الصمت والبطة والتكرار والاستمرارية الزمنية حيث "لا يحدث شيء" ليس فقط في أعمال ويلسون المينيمالية الأولى لكن أيضاً — على سبيل المثال — في أعمال لجان فاير، وسابورو تشيجاورا وميشيل لاوب، ولفرق مثل ثياترو دي رادو وماتشابه ديسكورديا أو فون هيدك: القليل من الأحداث، والوقفات الطويلة، والهبوط إلى المينيمالية وأخيراً مسرح الصمت والسكون، الذي يضم نصوص مسرحيات أدبية مثل مسرحية بيتر هاندكه "الساعة التي لا نعرف شيئاً عن بعضها البعض". تُترك فضاءات خشبة المسرح الهائلة فارغة بشكل استغراقي، كما يُكتفى من الملاحظة والإيماءات بالحد الأدنى. يُستخدم في هذا المسار من الحذف الفراغ والغياب بصورة تعمل على تأكيدهما، مقارنة باتجاهات معينة في الأدب الحديث (مالارميه، سيلان، وبونج، وبيكيت) لتفضيل النقص والخواء. تهدف المسرحية ذات الكثافة الشثلية في العلامات إلى إثارة خيال المشاهد كي يصبح نشطاً على أساس المادة الخام الشثلية المتاحة لديه. ولا يدين الغياب والنقص والخواء للأيديولوجية المينيمالية لكن لموتيفة أساسية وهي تنشيط المسرح. اكتشف جون كينج بطريقة قوية بصورة خاصة النقص كتمهيد للتجربة الجديدة. فعلاً ما يُستشهد بقوله إن كان هناك شيء ممل بعد دقيقتين، لابد أن تجربه لمدة أربع دقائق، فإن كان لا يزال مملاً، فلن تجربه لمدة ثمان دقائق، إلخ. وفي النهاية سوف نكتشف أنه ليس مملاً على الإطلاق. وبالمثل، يقال إن بيكاسو قال: "إذا استطعت أن ترسم بثلاثة ألوان، استخدم لونين".

4. الوفرة

يؤدي تجاوز المعيار المؤلف مثلما يؤدي عدم الوصول إليه إلى ما قد يوصف بأنه "تشكيل مشوه" أكثر منه تشكيل بقاء. فالشكل يعرف حدين، هما أرض خراب الامتداد اللاحدود، والتراكم الغوضي الدهليزي، ويقع الشكل هنا بين الطرفين. ويتحقق في الغالب نبذ الشكل التقليدي (الوحدة، والهوية الذاتية، والترتيب المتماثل، والنطق الصوري، وقابلية القراءة أو الاستيعاب) ("توافقية" أرسطو)، ورفض الشكل المعتاد أو المعيارى للصورة عن طريق اللجوء إلى "الحدود القصوى". يختلف نظام الصور، الذي يرتبط بـ "الوسيط" بالمعنى المزيج للكلمة — الوسيط المنظم والوسط — من خلال انتشار العلامات. كما ابتدع جيل دولوز وفيليكس جواتاري المصطلح العام "الجدور" أو "الساق الجذري" للدلالة على الحقائق التي تمنع فيها الشعب غير القابل للاستيعاب وأوجه الربط للتباينة التركيب. طور المسرح أيضاً مجموعة من الروابط الجدورية ذات العناصر المتباينة. يعمل تقسيم زمن العمل المسرحي إلى متتاليات متناهية في الصغر أو مينيمالية "minimal"، "لقطات" شبه فيلمية على مشاعفة البهائات بالنسبة للإدراك بصورة غير مباشرة، ذلك أنه — ومن خلال علم النفس الإدراك —

تصبح مجموعة العناصر غير المترابطة أكبر من نفس عدد العناصر المرتبة بنظام متماسك. في مسرح الرقص ليوهان كريستينيك، فيم فانديكيباس الخطوات البشرية تتشعب شاهرة وفرة الشاهد المبالغ فيها بشكل كبير. يمكن أن نفكر أيضًا في الانتشار في اكسوار البيت المسكون الجروتسك لرضا عبده، أو بالمثل المسرحيات "فائقة الطبيعة" - على سبيل المثال، شركة فيكتوريا اليجيكية - حيث كركبت فضاءات خشبية مسرحها تمامًا بكل أنواع الأدوات والأثاث. عرض مخرجون ألمان معينون في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين "معارك" فعلية "بين المواد" (بالعنى الجيد إلى جانب اللعنى السيء [الاعتباطي]). أصبحت الوفرة المبالغ فيها، والترتيب القوضوي، وإضافة أصغر اللقم أو السدادات بانتاج نموذج فرانك كاستورف خاصة أسلوبية. ومن التنويعات الشائعة للجماليات التنوع في أعمال بورجن كروزه ("سبعة ضد طيبة"، و"ميديا"، و"ريتشارد الثاني"، و"توركواسو تاسو"، و"السكين"). هنا يتطور "مسرح الأدوات". وتتحوّل خشبة المسرح إلى ملعب أو صندوق قمامة تتبثر فيه الأشياء والنقوش والعلامات؛ حقلًا للارتباطات المبعثرة بصورة فوضوية والتي تعبر كثافتها المركبة عن معنى الفوضى وعدم الكفاءة وفقدان الاتجاه والحزن و"فراغات الرعب".

5. التحول الموسيقي

أوضحت إيني فاروبولو في كلمة ألقته في فرانكفورت^(١٧) عام ١٩٩٨ عن "صنع كل الوسائل المسرحية بالصيغة الموسيقية" أن:

"الموسيقى أصبحت بالنسبة للممثل مثلما بالنسبة للمخرج بذية مستقلة للمسرح. ليست هذه مسألة دور الموسيقى الواضح ودور المسرح الموسيقي، لكنها مسألة الفكرة الأعمق عن المسرح كـ"موسيقى". ولعله من العناد أن مشغلة بالمسرح كمرديدث مونك والمعروفة بقصائدها الخاصة بالصور والأصوات والترتبة مكانًا سوف تذكر ذات مرة: "جئت إلى المسرح من الرقص، لكن المسرح هو الذي قادني إلى الموسيقى"^(١٨).

الزعة الدائمة نحو الصيغ بالصيغة الموسيقية (ليس اللغة فحسب) فصل مهم في استخدام العلامات في المسرح ما بعد الدرامي، حيث تظهر "سيميوطيقا سمعية" مستقلة؛ كما يطبق المخرجون أيضًا حسمهم بالنسبة للموسيقى والإيقاع للتأثير بموسيقى البوب على النصوص الكلاسيكية (بورجن كروزه)؛ كما أن ويلسون يطلق على أعماله "أوبرات". يصبح كلام الممثل أثناء تلك التماسك الدرامي محددًا بصورة مبالغ فيها موسيقيًا من خلال المميزات الإثنية والثقافية:

"كان من العارسات المقصودة والذهجية للمخرجين المهمين منذ السبعينيات من القرن العشرين أن يأتوا بالممثلين من خلفيات ثقافية أو إثنية شديدة الاختلاف لأن ما يهمهم بالخط هو لغات الكلام، وإيقاعات اللغة، والكلمات، المختلفة، بوجه عام منظومة أنماط الفكر والسلوك الثقافي المختلفة في فعل الكلام. ومن خلال الخصائص السمعية المميزة للختلفة يصبح نطق النص إذن مصدر الموسيقى المستقلة. وتعد أعمال بيتر بروك وأريان

منوشكين نمالاج مشهورة عالمياً لهذا. فما اعتبره بعض النقاد الفرنسيين مشكلة - أي أن الممثلين اليابانيين أو الأفارقة يفتقدون الموسيقى المميزة للغة الفرنسية - آثار اهتمام برونك باليهب، كاكشاف موسيقى "أخرى"، أكثر شراه، أي أشكال الصوت لبوليو فونية متعددة ثقافية من الأصوات البشرية وإيماءات الكلام^(١٩).

ويشمل هذا أيضاً الموسيقى التي انتقلت بالفعل إلى المسرح من خلال تعدد اللغات المتواجد في كل مكان:

"ما يبدو أولاً على أنه استفزاز أو انفجار هو ظهور أصوات اللغة الأجنبية غير المفهومة، الذي يتجاوز مستوى الدلالة اللغوية المباشرة، لتكتسب خاصيتها كشراء موسيقى، وكاكشاف لمجموعات الأصوات غير المعروفة"^(٢٠).

أعلن بول كويك في محادثة أجريت عام ١٩٩٦ بمناسبة "مسرح العالم" في دريسدن^(٢١) قائلاً: "تقع هولندا في نوع من التقليد شبيه بتقليد كورت شيفرتز. نحن نحلل الموسيقى الحديثة أيضاً مثل موسيقى شتوكهاوزن". وعن إنتاج هولندا لمسرحية "الفرس": "أردنا مقارنة الإيقاعات اليونانية بشكل مطلق بالقرب صورة ممكنة. وتطورت مجموعات الكورس أيضاً إيقاعياً، بحيث تتحدد من خلال اللحن أو النغمة ... استديمت واحداً من الممثلين إلى الاستديو وطلبت منه أن يقول مونولوجه، لكن الناتج كان مثل مسرح البونراكو الياباني، أي أصوات مجنونة، وطبقات لحنية من أعلى طبقة حتى أكثرها انخفاضاً".

أصبح من الممكن بالنسبة للموسيقى الإلكترونية التلاعب في نطاقات الصوت حسب الرغبة، وبالتالي فتح آفاق جديدة أمام صيغ الأصوات البشرية والأصوات بالصيغة الموسيقية في المسرح. وفي الوقت الذي يتكون فيه اللحن بالفعل من نطاق واسع من الخصائص - التردد، والطبقة، والنغمات الأعلى، وطابع الصوت، وارتفاعه - والذي يمكن التلاعب فيه بمساعدة برامج التركيب الصوتي، ينتج عن مزيج الأصوات والألحان الإلكترونية (أخذ العينات الصوتية) ظهور بُعد جديد تماماً للـ"صوت" في المسرح. يضم "التأليف المفهومي" كما يطلق عليه هاينر جوبلز منطق النصوص والمادة الصوتية البشرية بتنوعات متعددة. كما أصبح من الممكن التلاعب وهيكله الفضاء الصوتي الكامل للمسرح بطريقة مستهدفة أو متعمدة. فلم يعد المستوى الموسيقي مثل تتابع الأحداث مبنياً بشكل خطي، لكن من خلال التراكم الآني للعوالم الصوتية مثلاً، كما في مثال رقصة "زوراتوريو" (١٩٧٩) لجون كيدج وميرس كننجهام. ومن الجدير بالأهمية أن كيدج عندما قرّضت هذه الرقصة في أفينيون قرأ نصاً من رواية جيمس جويس "فليتجنز ويك"، وهو نص فتح عهداً جديداً مع التعامل مع مادة اللغة، أي حالات تجاوز الحدود بين اللغات القومية، وتكثيف وتشاعف المعاني الممكنة، والبناءات الموسيقية-البنائية. وتتواجد العلاقات المسرحية ما بعد الدرامية في تقليد مثل هذه الأنسجة. حتى حينما يستخدم علماء المخرجين نصوصاً درامية فإنهم يؤكدون على جوانب غير درامية، مسرحية صرفة بها، فليس من أقلها صيغ النصوص بالصيغة الموسيقية والتي

تبين بصورة صارخة مفهوم الآخر بالمقارنة مع المسرح الدرامي. تذكر إليني فاروبولو إن "إخراج المخرج الليتواني إيمونثاس نيكروسيوس لـ"هاملت" (١٩٩٩) يبين أن الموسيقى التي ظهرت في أعماله السابقة مثل "الأخوات الثلاث" تصل هنا إلى أوجها".

خلال قرابة مدة ثلاث ساعات كاملة يمكن سماع الموسيقى، لعب دور البطولة مغنى روك ليتواني شهير، وعلى مستوى الأصوات والضوضاء تُستخدم مجموعة ثرية من الأشكال الموسيقية، تساقط قطرات الماء المنتظمة من الجليد النصير موضوع رئيس للمسرحية بكاملها، وإيقاعات الأقدام الراقصة والأيدي التي ترقص، وضوضاء صوت هوى العصي، التي تعمل بمثابة كورس أثناء المبارزة بين هاملت ولايرتس. حتى تولى الموسيقى للحوار الوحيد - الذي حدث في مشهد جنون أوفيليا - فُسر كموسيقى لرقص صامت. وتبين الصنعة الموسيقية في أعمال نيكروسيوس نفسها، خاصة في العلاقة بين البشر والأشياء على خفية المسرح. وتشهد الأخيرة انتكاساً لوظيفتها، فهي تُستخدم كأصوات موسيقية وتتفاعل مع الأجساد البشرية لإنتاج الموسيقى^(١٧).

من الضروري من وجهة نظر منهجية النظر إلى مثل هذه الظواهر، ليس كمجرد امتداد (يمكن أن يكون أصيلاً بشكل كامل) للمسرح الدرامي. يجب أن "يتحول" المنظور التحليلي - إن جاز التعبير - ويعترف حتى في مثل هذه المسرحيات الدرامية بلغة المسرح الجديدة التي لم تعد درامية.

٦. السينوغرافيا، التمثيليات المسرحية البصرية

يؤسس المسرح ما بعد الدرامي ضمن استخدام العلامات الرُصفية منزوعة الهيراركية، كما يبين مثال صيغ المسرح بالصيغة الموسيقية، إمكانية تفكيك هيراركية مركزية الكلمة (أو اللوجوس) وخلع الدور المهيمن على عناصر غير اللوجوس واللغة الدرامية. وينطبق هذا أكثر على البُعد البصري أكثر من البُعد السمعي. غالباً ما نجد بدلا من التمثيليات المسرحية التي ينظمها النص "تمثيليات مسرحية بصرية"، والتي يبدو أنها اكتسبت سيطرة مطلقة، لاسيما في مسرح أواخر السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، حتى التسعينيات، يمكن أن نلاحظ "عودة" ما "للنص" (والذي لم يختف تماماً). ولا يُقصد بالتمثيليات المسرحية البصرية هنا تمثيليات مسرحية منسقة بصرياً فقط، لكن تمثيليات غير خاضعة للنص وبالتالي قادرة على تطوير منطقها الخاص بحرية. من المثير للاهتمام تقديماً بالنسبة لـ"مسرح الصور" من وجهة نظرنا، ليس فكرة إذا كان نعمة أم كارثة بالنسبة لفن المسرح، أو إذا كان الملجأ الأخير للمسرح في حضارة الصور، كما أنه ليس من المهم، بمعنى تاريخي، إذا كان زمنه قد ولى أو سواء سيأتي الوقت الذي ستعود فيه أشكال المسرح الطبيعية الجديدة أو السردية. لكن إنها مسألة الدليل عليه بالنسبة لتدليل المسرح. وتتحدد التتابعات والترابطات، ونقاط الإدراك العقدية والتكثيفية وتأسيس المعنى الذي يتم توصيله من خلالها (مهما كان تشظيها) في التمثيليات المسرحية البصرية من خلال البيانات البصرية؛ ويتطور "مسرح سينوغرافيا".

تأمل ملازميه مثل هذه "الرسومية" المشهدة عندما اعتبر الرقص كتابةً جسمية *écriture corporelle* :

A savoir que danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc.,... suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, une écriture corporelle, ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant exprimer, comme poème dégagé de tout appareil du scribe⁽¹⁾.

بدلاً من الترجمة التي تعتبر إشكالية بوجه خاص في حالة ملازميه، لنحاول تفسير هذه العبارات. ما نضطر إلى أن نراه، أو بالأحرى أن نقرأه على المسرح، وفقاً لملازميه، هو الخطأ المتعدد للتعبير الذي يضلنا وهو "امرأة ترقص". الشخص الذي يرقص لا يمثل شكلاً بشرياً فردياً لكن تشكيلاً متعددًا من أعضاء جسمها، من قالبها في أشكال تتغير من لحظة إلى أخرى. ما ينبغي أن نراه هو اللامرئي من "الجوانب" المختلفة من الجسد البشري بوجه عام — مثل زهرة في إطار، بحيث لا تعود تبين زهرة معينة لكن "الزهرة في حد ذاتها. الأمر ليس مسألة "أية" امرأة، وليس أيضاً مسألة أية "امرأة"، بل في أن الرؤية سوف تتجه إلى جسد "غير مرئي" بصورة جلية لا يتجاوز النوع فحسب لكن أيضاً مجال أي شيء بشري — كشكل سيف، إناء، زهرة، إلخ. بهذا المعنى تتحول الرؤية بدورها إلى رؤية للقراءة، والمشهد إلى كتابة (خطية)، قصيدة، مكتوبة دون أدوات الكتابة الخاصة بالكااتب. تعرض السينوغرافيا، وهي تسمية للمسرح ذي البصرية المعقدة، نفسها بالنسبة للرؤية التأملية كنص، قصيدة مشهدة، يعمل فيها الجسد البشري بمثابة استعارة، تدفق حركتها بالمعنى المجازي المعقد نقشا، "كتابة" وليس "رقصاً".

يلحق المسرح بتطور جمالي مرت به أشكال فنية أخرى من قبل. فليس من قبيل الصدفة أن المفاهيم التي نشأت في الفنون البصرية، والموسيقى أو الأدب يمكن أن تستخدم كخصائص للمسرح ما بعد الدرامي. ولم يصبح المسرح واعياً بتفوقه أو تميزه إلا في ظل تأثير الميديا الإنتاجية مثل التصوير الفوتوغرافي والفيديو. كما أن أهم المشتغلين بالمسرح المعاصرين، غالباً ما يكون لديهم خلفية في الفنون البصرية. لا نندهش كثيراً عندما نرى في مسرح العيود الأخيرة فقط تيارات، يمكن أن نصفها بكلمات مفتاحية مثل الإحالة الذاتية، والفن اللاشكلي، والمجرد أو المحسوس، واستقلالية الدوال، التسلسل أو الفن العرشي أو العشوائي. ولما اضطر المسرح كممارسة جمالية مكلفة أن يفكر في طرق للعيش في مجتمع برجوازي من خلال دخل كبير — يقصد بهذا من خلال الذبوع وسط جمهور عريض — ظهرت ابتكارات جديدة بها مخاطرة وتحولات وتحديثات مهمة، تأخرت بشكل خاص، مقارنة بالتحال بالنسبة للأشكال الفنية الأقل تكلفة مثل الشعر أو التصوير. لكن في الوقت نفسه أثارت الاتجاهات سائلة الذكر حتى على أرض المسرح الكثير من الحيرة التي استمرت طويلاً. فلا يزال من الصعب بالنسبة لجمهور المسرح، الذي يزداد عدداً القبول بأن مطالب ابتكارات ما يُعرف بالمسرح الحديث، والذي اعتادوا عليه، لتوهم، والذي أصبح ماضياً جزئياً، باتجاهات تغيرت حديثاً من مشاهديه.

٧. الدفء والبرودة

بالنسبة لجمهور نشأ في تقليد مسرح يعتمد على النص، فإن "الإطاحة بعمرش" العلامات اللغوية ونزع الارتباط النفسي، الذي يصاحبها أمر يصعب القبول به. يمتلك المسرح "دفئاً" معيئاً من خلال مشاركة البشر الأحياء، إلى جانب التشبث بالأقدار البشرية المتغيرة، والذي يعود إلى قرن من الزمان. وحتى رغم أن المسرحيات الطليعية الكلاسيكية، والمسرح الملحمي والمسرح التجسيلي قد وضعوا نهاية لهذا الدفء بصورة كبيرة، فإن شكلية المسرح ما بعد الدرامي خطوة جديدة نوعياً، ولا تزال تسبب الحيرة والارتباك. يمكن أن تعرض هذه الشكلية "برودة" يصعب تحملها بالنسبة لشخص يتوقع تمثيل عالم إنساني من الخبرة - بالمعنى السيكلوجي للكلمة. إنها خبرة تؤدي إلى الاغتراب بوجه خاص، لأننا في المسرح نتعامل ليس فقط مع العمليات البصرية، لكن مع الأجساد البشرية ودفئها، والتي لا يستطيع الخيال المدرك معها أن يتفادى الربط بالخبرات البشرية. ومن ثم، من المثير للاستغزاز عندما تظهر هذه الأشكال البشرية في نمط بياني بصري أو عندما - على سبيل المثال - يعرض مشهد حرب في مسرحية ويلسون "الحروب الأهلية" موتاً جماعياً راقصاً بصورة شاملة يتسم ببرودة (وجمال) مرعبين. من جهة أخرى، أدت استقلالية العهد البصري إلى زيادة الحرارة وطوفان من الصور. طمح توماز بانديور في اقتباسه لدانتلي إلى حدة "جحيمية" ومن خلال "القتل المبالغ فيه" البصري اقترب من السيرك. اتخذ مسرح السورابيون في فيينا في الثمانينيات من القرن العشرين دوافع من ويلسون، ومنوشكين وغيرهما لخلق تمثيلات مسرحية بصرية جذبت الانتباه بصورة هائلة. ومن أشهر الأعمال: Double & Paradise Ein Visuelles Gedicht, Kataphrasen zu Edgar Allen Poe und Buster Keaton لإروين بيبيليتس الذي عرض حتى مارس ١٩٨٣ (١٢٠) مرة في فيينا وجالت في العديد من المدن الأخرى. هنا، كان الأمر مجموعة من التأثيرات البصرية، والقصوة، وزيادة التحميل على المثير الحسي^(١٤).

٨. الجسدية

رغم كل الجهود للإحاطة بالإمكانية التعبيرية للجسد داخل منطق أو أجرومية أو خطاب ما، تظل حالة الوجود الجسدي وجهة نظر المسرح، حيث يوجد اختفاء كل الدلالة وتلاشيها لصالح افتتان يتجاوز المعنى، الفتان بـ"وجود" الممثل، بالكاريزما أو "الحيوية". يتقل المسرح المعنى الذي لا يمكن تسميته، أو على الأقل الذي "ينتظر" دائماً أن يُسمى، إذا استخدمنا تعبير ليوتار. ولهذا السبب ينطبق تحول في فهم إجمالي إنتاج العلامات، عندما تقع جسدية صارمة غالباً حاضرة فوراً في المسرح ما بعد الدرامي. يصبح الجسد موضوع الاهتمام، ليس كناقل للمعنى، لكن في جسديته وإشارته ذات المعنى. أما العلامة المسرحية الرئيسة، وهي جسد الممثل، فترفض أن تخدم الدلالة. المسرح ما بعد الدرامي غالباً ما يقدم نفسه كـ"جسدية مكتفية بذاتها"، تُعرض في حدثها، وإمكاناتها الإيمائية، و"حضورها" المشع وأبعادها المتقولة داخلياً وخارجياً على السواء. بالإضافة إلى ذلك، هناك غالباً وجود "الجسد المنحرف" الذي ينحرف عن المعيار من خلال المرض أو الإعاقة أو التشوه، ويسبب الافتتان "غير المرتبط بالأخلاق"، وعدم الارتياح أو الخوف. تبرز إمكانات الوجود المكتوبة

أو المقصاة بوجه عام في الأشكال عالية الجسدية في المسرح ما بعد الدرامي، وتتكسر كل الإدراك الذي أسس نفسه في العالم على حساب معرفة مدى ضيق النطاق، الذي يمكن أن تحدث فيه الحياة بشكل "طبيعي" إلى حد ما.

يتجاوز المسرح ما بعد الدرامي مرة بعد مرة عتبة الألم، كي ينقض أو يبطل انفصال الجسد عن اللغة ويعيد تقديم الجسدية المؤلمة والمثيرة للذة والتي أسستها جوليا كريستيفا الجسدية السيميوطيقية ضمن عملية الدلالة إلى عالم الروح - الصوت البشري واللغة. وبما أن وجود الجسد وكان يرمته أصبحت ضرورية، فإنه يصبح حمال أوجه أيضاً فيما يتصل بصفة الدلالة، لدرجة التحول إلى الغموض الذي يصعب حله. يمكن أن تنفتح حدة المسرح وتقلباته، ليصبح تشكيلات "تراجيدية" وكذا مرحلة ومنتشية بصورة ممتعة. وليس من قبيل الصدفة أن الازدهار الدائم لـ "مسرح الرقص" الذي يُعبر عنه بالإيقاع والموسيقى والجسدية الأيروسية، لكن تتخلله دلالة المسرح المنطوق من تنويعات المسرح ما بعد الدرامي المهمة. فإذا تم التخلي عن التوجه السردي في "الرقص الحديث"، كما تم التخلي عن التوجه السيكلوجي أيضاً في "الرقص ما بعد الحداثي"، فيمكن إذن ملاحظة نفس التطور أيضاً في المسرح ما بعد الدرامي، لكن متأخراً مقارنة بتطور مسرح الرقص. ويرجع هذا إلى أن المسرح المنطوق كان دائماً أكثر بالمقارنة بالرقص، وهو موقع الدلالة الدرامية. فمسرح الرقص يكشف آثار الجسدية المدفونة؛ فهو يُعطي الدوافع التلقائية والإيماءات الجسدية، ويحل محلها ويخترعها، وبالتالي يستدعي الإمكانات الكامنة والنسبية والهائبة للغة الجسد. غالباً ما يصنع مخرجو المسرح المنطوق أيضاً مسرحاً من رقصات الحركة الكثيرة أو المستمرة؛ حتى لو لم يكن هناك رقص، فعلياً أمامنا (مايكل تالهايمر). لكن من جهة أخرى، أصبح مفهوم ما يُقصد بمصطلح الرقص واسعاً إلى الحد الذي أضحت فيه الفروق القوية بلا معنى أكثر فأكثر. ففي أعمال المخرج اليوناني ثيودوروس تيرزوبولوس، على سبيل المثال، يقترب مسرح الحركة ويكرس الحركة كثيراً من الرقص لدرجة أن الرؤية تصبح غير قاطعة، لا تعود تعرف إلى أي حد ينبغي أن تضبط إدراكها.

ومع انتقال المسرح ما بعد الدرامي من بنية ذهنية وعقلية نحو عرض الجسدية الحادة، فإن "الجسد يتحول إلى شيء مجرد". والنتيجة المتناقضة غالباً هي أنه يعدل كل الخطابات الأخرى. ما يحدث ليس إلا تحول عكسي مثير للاهتمام، بما أن الجسد لم يعد يعرض أي شيء، إلا نفسه، فإن الاعتماد عن جسد ذي دلالة ونحو جسد ذي إيماءات لا معنى لها (الرقص، والإيقاع، ورشاقة الحركة، والقوة، والثروة الحركية) يتحول إلى أقصى درجات شحن الجسد بالدلالة المتعلقة بالواقع الاجتماعي، وبالتالي يصبح الجسد "الوضوح الوحيد". ويبدو أنه من الآن فصاعداً يجب أن تمر كل القضايا الاجتماعية أولاً من خلال ثقب الإبرة هذا، فكلها يجب أن تتبنى شكل قشبة جسدية، فالحب يظهر كحضور جنسي، والموت كمرض الإيدز، والجمال كالكمال الجسدي. وتصبح الأعمال المسرحية في علاقتها بالجسد مهووسة باللياقة والصحة - وفقاً لوجهة النظر - والإمكانات الفائقة أو المخيفة للـ "تكنو-جسد". يصبح الجسد هو الأول والآخر - لكن مؤدياً إلى خطر أن الأعمال المسرحية الأضعف التي تركز على الجسد لن تؤدي إلى إلا صيحات المتفرج الدالة على الفرع أو الإهجاب دون صدق التفكير أو التأمل، والذي يظل في النهاية غاية telos ضمنية حتى في مسرح الحضور الصرف الذي يرفض المعنى.

في الوقت الذي يهيمن فيه "تحديد" تأطير و"إبعاد" الصور في أساليب المسرح الأخرى المنظمة بصرياً على حضور الممثلين، فإن الصور المسرحية في مسرح أينار شليف يبدو أنها تدفع جسدياً إلى حافة خشبة المسرح. وتسهم أشكال خشبة المسرح على هيئة صليب والممرات الضيقة نحو مقاعد المشاهدين بدينامية مكانية تتصل من عمق خشبة المسرح نحو الجمهور (في الوقت الذي يفضل فيه ويلسون - مثلاً - شكل الحركة الموازي لحافة خشبة المسرح). وتؤدي "الأمامية" المميزة لمسرح شليف من خلال الترتيبات الأمامية والباشرة إلى تأثير جسدي على المشاهدين. في الغالب يجب أن يحسوا بشكل شديد المباشرة بعرق الممثلين، أو بالمجهود العضلي، وأن يشعروا بالألم والمتطلبات القصوى على الصوت البشري بطريقة مباشرة ومزعجة، ويجب أن يشاهدوا جماعات الكورس العدوانية بصورة خطيرة، وهي ترقص نحوهم في إيقاع قريب، لكن عليهم أيضاً أن يحسوا بـ"طعام" الجمهور التوافقي بصورة مفارقة (الشاي، والبطاطس الملوقة بقشرها، وقطع الشيكولاتة). وتبرز جسدية الحدث المسرحي في الأعمال الصعبة، بل والخطرة جسدياً التي يقوم بها الممثلون. كما أن صدى الانقباض في الرياضة والتصارين شبه العسكرية تشحن الحركات بذكريات التاريخ الألماني الجمعي. في هذا التاريخ تلعب تيمات الانقباض الجسدي الصارم عسكرياً، والقوة العضلية، والتحكم وضبط النفس، والتصرين الجماعي والاندماج في جماعة ما دوراً مهماً. ونتيجة لذلك، أحيط أينار شليف بالجدل الخلافي منذ البداية، فقد قرر بعض النقاد المتصرعين ألا يروا الخصائص الفنية أو السياسية في هذا المسرح، بل ربطوا بين شليف والاتجاهات الفاشية الجديدة. من المؤكد أن هذا يهزئنا عن مستوى المراجعات موضوع السؤال أكثر من الكلام عن هذه المسرحيات. وكما يحدث في أغلب الأحيان، فإن شليف منذ موته المفاجئ يعتبر شخصية مهمة إن لم يكن مرتفعه القامة في المسرح الألماني. ومن المفيد الاستفاضة في هذا الموضوع ذلك أنه يطرح سؤالاً جوهرياً بشأن الأبعاد السياسية والأخلاقية للاستخدام الجمالي للعلامات. هذا لاستخدام بعيد عن جادة طريق الصواب السياسي، فإذا كان علينا الالتزام بهذا، فإن علينا رسم العواقب والوصول بأي تمثيل جمالي إلى "رسالته"، وهو مشروع عبثي بصورة واضحة. على سبيل المثال، ما فعلته الأجساد في مسرح شليف عندما اختبرت قوتها وطاقته تحملها، عارية وغارقة في العرق، لم "يقدم" أو "يعرض" أو "يعبر" عن كارثة سياسية في الماضي أو المستقبل المحتمل لجسد عسكري أو ذكوري رياضي، لا يراعي حرمة شيء ولا يفكر في شيء، لكنه بدلاً من ذلك يعرض كل هذا. تماماً لأن شليف عرف أن الذاكرة التاريخية لا تعمل ببساطة عن طريق الوعي لكن من خلال تنبيه الأعصاب جسدياً، فإن صورة رفضت التفسير الأخلاقي أو السياسي البسيط كانت عبارة عن تأمل أو تفكير مثير للإزعاج أو قسري بصورة عميقة، أي كذاكرة جسدية مصحوبة بهجوم على الجهاز الحسي للملاحظة. الجسد المادي الذي لا تزال مفرداته الإيمائية في القرن الثامن عشر تُقرأ وتُفسر افتراضياً مثل النص، أصبح في المسرح ما بعد الدرامي واقعه الخاص الذي لا "يخبرنا" بهذه العاطفة أو تلك لكنه "يعرض" نفسه من خلال حضوره، باعتباره موقع كتابة التاريخ الجمعي.

٩. "المسرح المجسم"

في المسرح الذي يُعرف غالباً بالمسرح "المجرد"، بمعنى مسرح بلا حدث/حبكة، أو المسرح "المسرحي"، فإن غلبة البنى الشكلية تنتم بالجذرية الشديدة، لدرجة أنه يصعب

تماماً تحديد أية إشارة إلى الواقع. يجب أن نتحدث هنا عن "المسرح المجسم". وكما أن ثيو فان دويسبورج وكاندينسكي فضلًا مصطلح "التصوير المجسم" أو "الفن المجسم" على مصطلح "الفن المجرد" شائع الاستخدام، لأنه يؤكد بصورة إيجابية تجسد اللون والخط والسطح القابل للإدراك بصورة فورية بدلاً من الإشارة (السلبية) لطبيعتها غير التمثيلية، بنفس الطريقة التي يمكن أن تُفسر بها البنية الشكلية لكن غير المحاكية أو الجوانب الشكلية للمسرح ما بعد الدرامي على أنها "مسرح مجسم". وكما أن "المسرح يُقدّم نفسه" هنا كفن في الفضاء، والزمن، وبأجساد بشرية، وبوجه عام بكل الوسائل التي يضمها العمل الفني ككل، كما أنه في التصوير يمكن أن يصبح اللون، والسطح، والبنية والملمس، والمادية موضوعات مستقلة. للعبوة الجمالية. بهذا المعنى، اقترحت ريناته لورينتس في دراستها عن كتاب "قوة الجنون المسرحي" لجان فاير المسرح المجسم لهذا العرض، مع الإشارة إلى مفهوم ثيو فان دويسبورج^(١٠٠).

عندما اكتشف المسرح إمكانية أن يكون "ببساطة" معالجة مجسمة للفضاء، والزمن، والجسمية، واللون، والصوت، والحركة، فإنه بدوره يتصل بإمكانيات، ثم توقعها بالفصل في الشعر المجسم وعلى مستوى النص في مسرح ألفه كتاب من جماعة فيينا مثل كونراد باير وجيرهارد روم أو في اللعب بالألفاظ في "مسرح الكلمة" لـ هـ. س. أرتمان (tod eines leuchtturms) أو "كيف أنقذت صناعة الحب العالم". لقد انتهى زمن الشعر المجسم بالمعنى الضيق للكلمة لكن عناصر ممارسة الكتابة المجسمة لا تزال موجودة في كل مكان في الشعر المعاصر. وما ظلّ كتجربة هامشية في مسرح اليوم، أصبح إمكانية أساسية في جماليات المسرح بفضل الإمكانيات الجديدة للجمع بين تكنولوجيا الميديا، ومسرح الرقص، وفن الفضاء، وممارسة الأداء، وبالتالي، في المسرح — الذي يعد مكاناً للرؤية — أصبح من الممكن التعرف على الحد الأقصى من مبدأ "التمثيلات المسرحية البصرية". وتصبح الأخيرة التحقق "المجسم" للبنى البصرية الشكلية للمشاهد. وبهذه الطريقة، يُقدّم نوع من استخدام العلامات إلى المسرح الذي يتحدى بخلاف أي استخدام آخر للمفاهيم التقليدية. وطالما أن العلامات — كما ناقشناها سلفاً — لا تزال تضم بعض "المحتوى" (الإشارات) المادية — حتى لو لم تعد تقدم تركيباً — فإنها لا تزال قادرة على أن تندمج عبر العمل الدهليزي ذي الصلة. لكن إذا توكلت هذه الإرشادات تماماً، فإن التلقي يواجه رفضاً أكثر جذرية وهو المواجهة مع حضور مكثف و"صامت" مجازاً للأجساد، والمواد والأشكال. فالعلامة تعبر عن نفسها فحسب، أو لنكن أكثر دقة عن حضورها. والإدراك يجد نفسه راجعاً إلى إدراك البنى.

وبالتالي تُوثّق العناصر المشهدة في عمل فاير بطريقة معاكسة كما في "الفن غير التناسبي" لفرانك ستلا وفقاً لمبادئ البساطة والتتابع غير الهربراركي، والسيتمرية والتوازي. ويتم التخلي عن المثلين، والإضاءة، والراقصين، الخ لصالح الملاحظة الشكلية بصورة نقية، ومن ثم لا تجد الرؤية فرصة للعبور على عمق للدلالة الرمزية سوى ما هو معطى، لكنها بدلاً من ذلك — إما مصحوبة باللذة أو اللل — تظل منغمسة في نشاط النظر إلى "السطح" نفسه، ويصبح الوضع الجمالي في شكل ما دون حل وسط مرآة ترى فيها الشكلية الفارغة للإدراك اليومي نفسها — أو على الأقل تستطيع رؤية نفسها. إن ما يكون التحدي ليس المحتوى،

لكنه الوضع في شكل ما: التكرار المرقق، والخواء، والحساب والبحث لما يحدث على خشبة المسرح، الذي يدفعنا إلى أن ندرك نفس السيمترية التي نخشاها بصورة غامضة، لأنها لن تأتي بأقل من تهديد العدم. يفشل إدراك هذا المسرح المحروم من دعائم الاستيعاب وبجبر المشاركة في نمط صعب من النظر — أي نظراً شكلياً بصورة آلية ومضبوطاً بصورة حسية. وقد ينتج هذا النمط من النظر اتجاهًا أكثر تساهلاً، وأكثر "تقسيراً" لولا برودة الهندسة المستفزة هنا والسعي غير المرغى وراء المعنى هناك. ويصبح كلاهما بارزاً بوجه خاص في عمل فابري ويدركهما المشاهد كجدلية الشكل والعنوان.

ما وصل إلى الحد الأقصى في مسرح جان فابري بصورة نموذجية يبين بشكل معيّن ما الذي حل محل المركز الدرامي في المسرح ما بعد الدرامي. في إطار من المعنى أصبح مسامياً، فإن "القابلية للإدراك" الحادة حسياً والمجسمة تنتقل إلى المقدمة. ويضم هذا المصطلح "القابلية للإدراك" الطبيعية الافتراضية وغير القابلة للاكتمال للإدراك المسرحي التي تُنتج أو على الأقل تقصد هنا. وبينما تنتج المحاكاة بالمعنى الأرسطي لذة التحقق، وبالتالي تحقق دائماً نتيجة بصورة افتراضية، فإن معنى البيانات هنا دائماً يشير إلى إجابات يُقصد منها أنها ممكنة، لكنها غير قابلة (بعد) للاستيعاب، ويظل ما نراه ونسمعه في حالة من الإمكانية الكامنة، ويتم تأجيل اكتشافها. هذا يعني أننا نتحدث عن "مسرح القابلية للإدراك". ويؤكد المسرح ما بعد الدرامي غير المكتمل وغير القابل للاكتمال فيه، بحيث تحقق "فيونومولوجية إدراكها" الميزة بالتغلب على مبادئ المحاكاة والتخييل. المسرحية (التمثيل) كحادثة مجسمة تُنتج في اللحظة تغيراً جوهرياً من منطق الإدراك وحالة فاعل الإدراك، الذي لم يعد قادراً على أن يجد الدعم في أي نظام تمثيلي. يذكر فالدينغلس في تعليق على مفهوم "النظر الناظر" لماكس إيمدال (das sehende Sehen):

"إذا توخينا الدقة في القول، لا شيء يتم تمثيله أو نقله هنا لأنه في مثل هذه الواثق ذات الأوضاع اللطوية لا يوجد شيء يمكن تمثيله أو نقله. يدرك النظر الناظر ظهور وولادة ما يُنظر إليه والفاعل "الذي يقوم بالنظر" — وهي ولادة معرضة للخطر في كل حادثة من حوادث النظر، من المبرورة والتحول إلى المرئي".^(٩٠)

٩٠. تفجر الواقع

تقتض فكرة المسرح التقليدية كوناً مطلقاً من الخيال، "كوناً من الحديث المباشر" الذي يمكن أن تطلق عليه هذه الصفة رغم أن يُنتج عن طريق المحاكاة التي تُقابل في العادة الحديث المباشر. وحتى لو كان لدى المسرح عدد من الاختلالات التقليدية لاتغلقه (الأحادية الجانبية، ومخاطبة الجمهور مباشرة)، فإن المسرحية التي تُقدم على خشبة المسرح تُفهم على أنها حديث مباشر لواقع منفصل و"مؤطر" تحكمه قوانينه الخاصة وتماكب داخلي لعناصره، يتميز مقارنة ببيئته باعتباره واقعاً منفصلاً "مصنوعاً". ويُعامل اختلال الإطار المسرحي بين الحين والآخر — وهو "الحقيقي" بصورة خلافية — بشكل تقليدي كأحد جوانب المسرح المهمة فنياً ومفهوماً، فخصائص شكسبير غالباً ما تتواصل بقوة مع الجمهور كما وجهت مآسي الضحايا التراجيديين في كل العصور التاريخية دائماً إلى الجمهور

الحاضر أيضاً، وليس إلى الآلهة، فليس من المميز بالنسبة لزمن ليسنج أن يأخذ المشاهدون الشعارات التي تُقال على خشبة المسرح كي تصبح نصائح تعليمية موجهة لهم. غير أن المهمة الفنية تتكون من دمج كل هذا في الكون الخيالي بشكل غير لافت للانتباه قدر الإمكان بحيث تبرز مخاطبة الجمهور الحقيقي، والحديث خارج المسرحية كعنصر مشوش. يمكننا بهذا الصدد أن نعقد مقارنة بين الدراما في المسرح و"إطار" الصورة الذي يفصل الصورة عن الخارج، وفي الوقت نفسه يخلق تماسكاً داخلياً. إلا أن الفرق النوعي - ومعه الافتراضية المنهجية لانقصال الإطار في المسرح - يكمن في الحقيقة أن الأخير بخلاف الصور ذات الإطار (أو الفيلم المكتمل أو القصة المكتوبة) يقع "فعلاً". فالواقعة الطويلة في الكلام قد تكون بسبب أن أحد الممثلين "جف" ريقه" على غير إرادته (على مستوى الواقع) أو أنه فعل ذلك متعمداً (على مستوى التمثيل المسرحي)، الحالة الأخيرة فقط تنتمي منهجياً إلى الحالة الجمالية للمسرح (للتمثيل)، أما في الحالة الأولى فإننا نتعامل مع "غلطة" عارضة في هذا العرض فقل لا تنتمي إليه مثلما لا ينتمي خطأ مطبعي إلى رواية.

هذا ما كان من أمر الحالة، كما تنطبق على المسرح الدرامي، حيث يجب التمييز بين "الموضوع المقصود" للتمثيل المسرحي" وبين "العرض" الغرضي بصورة إمبريقية (مهما كان حبنا للمسرحية الحقيقية التي يمكن أن تخطي). المسرح ما بعد الدرامي هو أول ما يحول مستوى الواقع بشكل بصري إلى مستوى "الممثل المشارك" - وهذا على المستوى العملي وليس النظري فحسب، ويصبح اقتحام الواقع للمسرح موضوعاً، ليس فقط للتأمل (كما هي الحال في الرومانتيكية) بل للتصميم المسرحي نفسه. ويعمل هذا على عدد من المستويات، لكن بطريقة كاشفة من خلال استراتيجية و"جماليات عدم قابلية التيقن" بشأن وسائل المسرح الأساسية. في "قوة الجنون المسرحي" لفابري تظهر أنوار البيت في منتصف العرض بعد جهد مشن حقا قام به المؤدون (تمرين احتمال من جروتوسكي). وأخذ الممثلون مقطوعو الأنفاس استراحة للتدخين وهم ينظرون إلى الجمهور. ومن غير المؤكد إن كان نشاطهم غير الصحي ضرورياً "حقيقة" أم تمثيلاً على خشبة المسرح. ويصح نفس الشيء بالنسبة لكنس الأشياء المكسورة، وغيرها من الأعمال على خشبة المسرح، والتي تعد ضرورية وذات معنى من وجهة نظر عملية، لكنها تُدرك في ضوء انعدام إشارة العلامات المسرحية إلى الواقع على قدم المساواة مع الحوادث التي تُعمل بشكل أوضح على خشبة المسرح.

غالباً ما تصحب خبرة الواقع، حقيقة عدم خلق أي وهم خيالي بخيبة الأمل بشأن التنازل، "الفقر" الواضح. تهتم الاعتراضات على هذا المسرح من جهة بمثل الإدراك البينوي بصورة نقية. هذه الشكاوي قديمة قدم الحداثة نفسها، وسببها فوق كل هذا الإحجام عن المشاركة في أنماط إدراك جديدة. من جهة أخرى، إننا نلتقد السطحية والابتذال التي تتسم بها الألعاب الشكلية بصورة نقية، لكن منذ أن قدم التأثيريون المروج النافذة بدلا من الموضوعات رفيعة المستوى ورسم فإن جوخ كراس بسيطة، صار من الجلي أن السطحية، والوصول إلى أكبر قدر من البساطة يمكن أن يُكوّن شرطاً جوهرياً لعدة أنماط الإدراك الجديدة، هنا أيضاً تأخرت جماليات المسرح عن الجماليات الأدبية. لقد تم الاعتراف الآن أن الوقائع النافذة في أعمال بيكيت ليست إلا نافذة، وأن تضالها الجذري يجعل أبسط الأشياء تلعب، كما لو كان للمرة الأولى، كما تم الاعتراف بالمثل أن كولوج الكلمات الصرف والمشاهدة اليومية في الأدب المعاصر، تمثل خاصية جمالية في حد ذاتها، كما لا يزال من

الصعب القبول بأن مفهومًا شديد المحدودية للمسرح سيطلق توقعًا بأنه سوف يقدم لنا دومًا تمثيلًا عاليًا للأمور البشرية، وأن المسرح مجرد فن الجسد، والقضاء، والزمن مثل النحت والعمارة.

الاعتراض الأكثر خطورة هو أن استراتيجية لاقتحام الواقع للمسرحية لا يسلمها فحسب خاصيتها الفنية "الأعلى" لكنه أيضًا مستهجن وغير أمين من الناحية الأخلاقية. يضع شيشنر تشويه فنان الأداء لأنفسهم على نفس المستوى مع "أفلام تعاطي المخدرات" سيئة السمعة ومشاجرات المبارزين بالسيف في الأماكن العامة، لأن في كل هذه الحالات "يتم تحويل الكائنات الحية إلى عوامل رمزية. مثل هذا التحويل عملية وحشية، وأنا أدينها كلها بلا استثناء"⁴³. سوف نعود فيما بعد إلى مشكلة تحويل الجسد إلى مادة دالة في فن الأداء. هنا نواصل تفكيرنا من خلال النظر في مسرح الواقع ما بعد الدرامي، النقطة الرئيسية ليست تأكيد الواقع كما هو (كما في حالة المنتجات الحسية لصناعة البورنو) لكن عدم الاستقرار الذي يحدث من خلال "عدم قابلية التيقن" سواء كنا نتعامل مع الواقع أو الخيال. وينبع الأثر المسرحي والأثر على الوعي كليهما من هذا الالتباس.

دائمًا ما كان يتم استبعاد الواقع جماليًا ومفاهيميًا، لكنه كان يلتصق حتمًا بالمسرح، وعادة لا يعرض نفسه إلا من خلال عوارض السوء أو المنغصات، ولا تأخذ هذه الصورة الخاصة بالضرر الذي أصاب المسرح ورغبته في العادة شكل القيمة إلا من خلال شكل الأخطاء، المحرجة (تتصل بحكايات ونكات المسرح، ولعل تحليلها سيكون أمرًا شائعًا في هذا الضوء). إلا أن المسرح ممارسة تختلف عن أية ممارسة أخرى في أنها تجبرنا على معرفة "أنه لا يوجد حد قاطع بين العالم الجمالي والعالم غير الجمالي"⁴⁴. يحتوى الفن دائمًا وبدرجات متفاوتة على خليط غير فني من الواقع، كما أن هناك بالعكس عوامل جمالية في العالم غير الفني (في الحرف اليدوية على سبيل المثال). هنا خاصية مميزة من خواص الجماليات بوجه عام تجعلنا نشعر بها، وهي الملاحظة المدهشة نوعًا ما، وهي أنه من خلال النظر عن قرب فإن العمل الفني - أي عمل فني، لكن لاسيما المسرح - يقدم نفسه كمكون مصنوع من مواد غير جمالية. ويذكر موكرولسكي أن العمل الفني:

يُقدم نفسه في النهاية كـ"تراكم فعلي للقيم غير الجمالية ولا شيء سوى هذا التراكم بالخطأ". وتظهر عناصر النتج الفني المادية والطريقة التي تستخدم بها كوسائل إبداعية ببساطة، كموصلات للطاقت المتجسدة في القيم الجمالية. وإذا تساؤلنا في هذه اللحظة أين تكمن القيم الجمالية، فسوف نعرف أنها تحللت في القيم غير الجمالية، وأصبحت لا شيء سوى الإشارة الموجزة للكلمة الدنيوية لعلاقاتها المتبادلة⁴⁵.

لو تجسد "الواقع" بهذا المعنى، في الجمالي لدرجة أنه لا يمكن إلا دخول الإدراك "كنفسه" من خلال عملية متواصلة من التجريد، فليس من السطحي القول بأن عملية المسرح الجمالية لا يمكن فصلها عن ماديتها غير الجمالية، بنفس الطريقة التي يمكن من خلالها التمييز بين الموضوع الجمالي المقصود، فكرة نص أدبي وبين مادية الورق والحبر. (لا، لم نُسْ عمق النظرة إلى مادية الكتاب هنا - ليس "رمي النرد" un coup de dés لمارميه، وليست "المباعدة" espacement الضرورية لكل العلامات. لكن الفروق الأكثر تحديدًا بين

مادية علامات المسرح والعلامات المكتوبة ليست موضوعنا هنا، فبينما الكرسي المكتوب علامة مادية أيضاً، لكنه حرفياً ليس كرسيًا ماديًا. بالمقارنة (لا بد أن تكفي هذه العبارة شديدة الأثر) فالمرح "في نفس الوقت" عملية مادية - المشي والوقوف والجلوس والكلام والسعال والتعثر والغناء - و"العلامة على" المشي والوقوف والجلوس، إلخ، يحدث المسرح كتمارسه دالة وفي الوقت نفسه واقعية تمامًا، فكل العلامات المسرحية أشياء حقيقية مادية في ذات الوقت، فالشجرة شجرة مصنوعة من ورق الكرتون، وأحيانًا أيضًا شجرة حقيقية على خشبة المسرح، الكرسي في مسرحية يميت ألفينج لإيسن كرسي حقيقي على خشبة المسرح لا يضعه المشاهد في كون الدراما الخيالي فحسب بل أيضًا في وضعه الزماني-المكاني الحقيقي فوق خشبة المسرح.

لتجريد العلامة المسرحية شديدة الأثر، وخاصيتها أنها - وهي ما تُنسى في الغالب - دائمًا "علامة العلامة" (إريكا فيشر-ليخته) نتيجتان مثبوتتان للاهتمام. تشير الطبيعية الدالة للمسرح بطريقة معقدة إلى "تأسيس" المعنى بوجه عام، لأنه،

باستخدام اللندجات المادية للثقافة [على حدة] على أنها
علاماتها الخاصة، يخلق المسرح وعيًا بالخاصية السيميوطيقية
لهذه الإبداعات المادية وبالتالي يحدد كل ثقافة على حدة بدورها
كمثلومة من النظم اللغوية لتوليد المعنى^(٧).

لكن في الوقت نفسه يذكرنا المسرح دائمًا بالفناء لطرق "جديدة" لإنتاج المعنى، والتي تتفرع من القواعد المرحضة رسميًا، فهي تدعو ضمانيًا ليس فقط أفعال الأداء التي تنقل معان جديدة لكن أيضًا أفعال الأداء، هذه التي تأتي بالمعنى بطريقة جديدة، أو بالأحرى وضع المعنى نفسه في وضع التهديد.

ترتبط طبيعة هذا المسرح الدالة شديدة الأثر بطبيعته المجمعة "غير القابلة للتفسير" والتي لا تقل إرباكًا. ولا تصبح جماليات اقتحام الواقع ممكنة، إلا من خلال هذه الطبيعة الأخيرة فقط. يكمن في تكوين المسرح أن الواقع الذي يتقنح حرفيًا في المظهر الخارجي للمسرحي وبه يمكنه أن يعيده من المسطح في أية لحظة. فيدون الواقع لا يوجد تمثيل مسرحي، التمثيل والحضور، والتمثيل المحاكائي والأداء، وأوجه الواقع المثلثة وعملية التمثيل نفسها، ومن هذا الانفصال البينوي استقى المسرح المعاصر عنصرًا محوريًا من النموذج ما بعد الدرامي عن طريق تحويله جذريًا إلى تيمة، ومن خلال وضع الواقع على قدم المساواة مع الخيال. ليس الأمر في حدوث أي شيء، "واقعي" كما هو، لكن استخداه "العاكس لذاته" هو ما يعين جماليات المسرح ما بعد الدرامي. هذه الإحالة إلى الذات تجعلنا نتأمل قيمة غير الجمالي، وضرورته الداخلية و"في" الجمالي، وبالتالي التحول في مفهوم الأخير. لا يمكن فهم الجمالي من خلال تحديد المضمون (الجمال، والحقيقة، والمشار، وصنع الأشياء بالصيغة الإنسانية، إلخ) لكن فقط - كما يبين مسرح الواقع - عن طريق "تخطي الحد الفاصل" عن طريق الانتقال، لا بين الشكل والمضمون، ولكن بين المقاربة "الواقعية" (التمسلة بالواقع) والتركيب "الممثل على المسرح". وبهذا المعنى يُقصد بالمرح ما بعد الدرامي مسرح الواقع، فهو مهتم بتطوير إدراك يتضمن - متحملاً الخطورة - "الذهاب والإياب" بين إدراك البنية وإدراك الواقع الحسي.

عند هذه النقطة نشهد تحولاً تمر به كل قضايا الأخلاق والعابير السلوكية من خلال جماليات المسرح، حيث هناك تعليق متعدد للخط الواضح بين الواقع (حيث يؤدي رصد الصنف - مثلاً - إلى مشاعر المسؤولية والحاجة إلى التدخل) و"الحادثة الخاصة بالمشاهد"، لذا، إذا كان صحيحاً أن "تنوع الموقف" فقط هو ما يحدد أهمية الأحداث، وأن لحظة خيرة المسرح الجوهرية تتمثل في أن المشاهدين "أنفسهم" يحددون وضعهم أو موقفهم، فإن على كل منهم أيضاً أن يتحمل مسؤولية طريقة مشاركته في المسرح. وبالعكس، فإن "التحديد" القليل للموقف كـ "مسرح" (أم لا) لا يستطيع تحديد حالة الأحداث المعرضة للتهديد هنا. إلا أن دارسي المسرح حاولوا تعريف المسرح منذ البداية، وصنفوه باعتباره حادثة "خاصة بالشاهد"، إذ المعيار الوحيد الذي يمكن تطبيقه هو إذا كانت تحدث أمام جمهور ما أو من أجله. اعترض النقاد ومعهم حق على هذه المحاولة (المنظمة بشكل واضح) لتصنيف المسرح كحادثة "للمشاهدة" وبذلك لا يكون صالحاً طالما هناك افتراض بأن المشاهدة "غير مشكلة اجتماعياً وأخلاقياً"⁽¹⁾. لكن بالنسبة للمسرح ما بعد الدرامي أصبح من الضروري إزالة هذا الاحتراز، وبالتالي أيضاً احتراز تعريفه. ففي برنامج التسلية المسرحي بلميتشام US ("الأمريكي" أو "نحن") الذي قدمه بيتر بروك على المسرح وقعت حالة هياج تسبب فيها إحراق فراشة حية تماشاً. وأصبح اللعب بالواقع الآن ممارسة واسعة الانتشار بالنسبة للمسرح الجديد - في معظم الوقت ليس كاستغزاز سياسي مباشر لكن كتحوّل مسرحي للهمات المسرح - ولذلك دور الأخلاق فيه.

عندما تحتشر الأسماك على خشبة المسرح، أو (يبدو) أن الضفادع تُسحق أو عندما يظل من غير المؤكد من عدد، سواء كان أحد الممثلين يتعرض فعلاً للتعذيب بالصدمات الكهربائية أمام الجمهور (كما في حالة مسرحية "من يفسح عن أفكاري؟" لفابري)، فإن الجمهور قد يستجيب لهذا كما يستجيب لحادثة غير مقبولة أخلاقياً، لنعبر عنها بطريقة أخرى، أي عندما يؤكد الواقع نفسه ضد الممثل مسرحياً على خشبة المسرح، فإن ذلك ينعكس في صالة مقاعد الجمهور. عندما تجبر ممارسة التمثيل المسرحي المشاهدين على التفكير، فيما إذا كان عليهم الاستجابة للأحداث على خشبة المسرح باعتبارها خيالاً (أي جمالياً) أو باعتبارها واقعاً (مثلاً من الناحية الأخلاقية)، فإن تخطي المسرح للخط الفاصل للواقع يزعزع هذا الميل الطبيعي المحوري لدى المشاهد، وهو اليقين والاحتراز دون تفكير ما يقومون به كمشاهدين كسلوك اجتماعي غير مشكل. وتظهر مسألة المكان الذي يتحرك فيه الحد المتحرك بالضبط بين "السرّح" وواقع الحياة اليومية في مسار الأداء غالباً كـ "مشكلة" وبالتالي كموضوع للتصميم المسرحي في المسرح ما بعد الدرامي، وهذا بعيد تماماً عن أن يكون عاملاً معروفاً يؤكد تعريف المسرح. مسافة المشاهد الجمالية شاهرة من ظواهر المسرح الدرامي؛ لكن في أشكال المسرح الجديدة الأقرب إلى الأداء تهتز هذه المسافة بنهوضاً بطريقة ملحوظة ومستفزة إلى حد ما. وأينما وقع هذا الاحتراز التزعزع للصور في المسرح ما بعد الدرامي، فإنه يُكرّز بخصائص "موقف" (بالمعنى المؤكد للمصطلح)، حتى في الحالات التي يبدو أنها تنتمي في النهاية إلى النوع المسرحي الكلاسيكي بتقسيمه الصارم بين خشبة المسرح وصالة مقاعد الجمهور.

لقد وصلنا إلى مستوى جديد من مسألة الاستخدام ما بعد الدرامي للعلامات المسرحية، عن طريق تحليل «سرح أراء» إلى خاصية الدالة ويميل نحو الإيماء العاصم، نحو عرض العمليات كما لو جعل انقاعات الغامضة معروفة بالنسبة لفرس غير معروف. لم يعد الأمر الآن مسألة تركيباتها الممكنة، وليس. فحسب عدم قابلية التيقن بين المذلول (الواقع) والدال، لكن مسألة التحول الذي يحدث، عندما لا يمكن فصل العلامات عن تجسدها «العملي» في «حادثة» و«موقف» المسرح بوجه عام، عندما لا يُستغنى القانون الذي يحكم استخدام العلامات من التمثيل «ضمن» إطار هذه الحادثة أو من شخصيتها كواقع معروف، لكن من النية لإنتاج حادثة تواصلية وجعلها ممكنة. في هذا المسرح ما بعد الدرامي للحوادث، إنها مسألة تنفيذ الأفعال الواقعية هنا والآن التي تحقق في نفس اللحظة التي تحدث فيها، دون أن تتحرك بالضرورة أية آثار للمعنى أو أثر ثقافي عظيم.

لسنا بحاجة لأن نشرح بالتفصيل أن السرح بهذه الطريقة في خطر الاقتراب من «الحدث» غير المهم الخاص بالإعلانات وكلام العلاقات العامة. لا تمنحنا هذه المشكلة هنا بقدر تشابهها اللاحق مع الوقائع ولن الأداء، فكلاهما يتميز بفقدان معنى النص وتماسكه الأدبي. كلاهما يعمل على العلاقة المادية والعاطفية والمكانية بين الممثلين والمُشاهدين وتسير أغوار إمكانات المشاركة والتفاعل، وكلاهما يركز على الحضور (الفعل في الواقع) في مقابل إعادة العرض/التمثيل (محاكاة الخيال)، والفعل في مقابل النتيجة. وبالتالي يُعرّف المسرح كعملية وليس كنتيجة نهائية، كمنشأ الإنتاج والحدث بدلاً منه كمنتج، كقوة إيجابية (energeia) وليس كعمل (ergon). وفي هذا تستمر موتيفة الحادثة، تحقق انتقال المسرح إلى الاحتفال والجدل والعمل الجماعي والبيان السياسي — باختصار إلى الحادثة — عن طريق الطليعيين الكلاسيكيين بطرق متعددة. إلا أن وظيفة العمليات ومعناها التي قد تبدو لأول وهلة أنها متكافئة تغير يعق السباق التاريخي. فلو كانت هناك مناقشات سياسية في المسرح الثوري الروسي قبل العرض ورقصات بعده، فإن هذه التوسعات في حدود «الخبرة المسرحية» عبارة عن نتيجة منطقية للتسييس الكامل لكل مناحي الحياة في ذلك الوقت. تدفع الرغبة المستقبلية والدادية والسيربالية، من خلال مفهومها عن فن النشاط (السياسي)، في «إعادة تقييم» جزئية «لكل قيم» الحشارة وثورة أساسية لكل الظروف الاجتماعية. في سياق «منطق إنتاجها» مختلف (Logik ihres produziertseins, Adorno)، لا بد من فهم أهمية «نفس» السمة الأسلوبية نحو فن الحادثة بصورة مختلفة تماماً في المسرح ما بعد الدرامي عن الإجراءات المشابهة سطحياً في الجماليات الطليعية في بدايات القرن العشرين. واليوم لا يوجد المركز النشط لفن النشاط (السياسي) في المطالبة بتغيير العالم الذي يتم التعبير عنه، عن طريق الاستفزاز الاجتماعي، لكنه في إنتاج «الحوادث» و«الاستثناءات» ولحظات «الانحراف».

والواقعة أيضاً في صورتها الأمريكية على وجه خاص لم تكن مهدتاً فعلاً احتجاجاً سياسياً، لكنها، وكما يشير الاسم ببساطة اختلال في الحياة اليومية التي تُدرك كروتين عن طريق الحقيقة بأن «شيئاً ما حدث»: المسرح كاختلال وتفكيك أو كليهما — «ما يُسمى وراءه هي الفجوة في توالي [الوقائع]»^(١١). قاد عدد من الفرق المسرحية الأمريكية الطريق في

هذا الاتجاه في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، بينما كانت لا تزال الدعاوى السياسية ونوايا الثورة الثقافية تلعب دوراً. كما كشفت فرق، مثل المسرح الحي، وفرقة الأداء، وفرقة ذي ووتر، ومسرح سكوات، وغيرها الكثير عن أشكال مسرحية أشبه بالواقعة، حيث يُفضل الحضور وفرص التواصل على الأحداث الممثلة. فيمكننا أن نستشهد بعروض لمسرح سكوات، حيث يتم وضع الجمهور في مكان ذي نوافذ كبيرة، ويجمع المؤدون مع عرضهم للنص الشفوي كل أنواع الأنشطة بينما يشاهد جمهور آخر يشغف ممثلين وجمهور من خلال نوافذ الدكان من الشارع. من المؤكد أن هناك دائماً عنصر حرب ضد الجمهور متنازع عليه في أشكال المسرح هذه، ضد إدراكه "الآلي"، كل شكل من أشكال الفن الذي ينتج أنماطاً جديدة من الإدراك تشه هذه الحرب. إلا أن أشكال المسرح هذه استدعت أيضاً إمكانية فصل المسرح الجديد عن تلك الأشكال السياسية، التي هيمنت على المشهد التجريبي منذ المسرحيات الطليعية التاريخية وحتى الستينيات، أي التواصل المسرحي ليس بصفة أساسية كـ "مواجهة" مع الجمهور لكن كانتاج لمواقف لـ "مسألة الذات" و "اكتشاف الذات" و "الوعي بالذات" لدى كل المشاركين. أما مسألة ما إذا كان هذا يمثل عملية مشادة للتسييس، وانسحاباً فعالاً لفترة قصيرة فقط، أو فهماً متغيراً لما يمكن أن تكون عليه السياسة في المسرح فلن نُحلُّ هنا.

غالباً ما يتحدث الناس عن "الحدث" كشيء لا يجب أن يفوتهم، لكن المصطلح الفلسفي "الحدث" (Ereignis) لا يشير كثيراً إلى الاكتساب وتأکید الذات لكن إلى لحظة عدم إمكانية القياس أو الحكم. ويجمع هايدجر الراحل معنى مفهوم "Ereignis" مع اللعب بالألفاظ الذي كان أساساً Ent-eignis أي نوعاً من عدم الاكتساب. يزيل الحدث اليقين ويسمح بوقوع خيرة نوع من عدم الإتاحة Indisponibility ومع استحسار المسرح لـ "حدثينه" الحقيقية لصالح الجمهور وضده، فإنه يكتشف قدرته ليس كنوع من الحدث الاستثنائي، لكن كموقف استغراضي لكل المشاركين. ولهذا السبب وضعنا مصطلح "لوقف" إلى جوار مصطلح "الحدث" الأكثر شيوعاً. ويُقصد من هذا المفهوم استحسار سياق تحويل الموقف إلى تيمة معينة في الفلسفة الوجودية (ياسيرز، وسارتر، ومارلوبونتي). يصف مصطلح الموقف هنا مجالاً غير مستقر من الاختيار الممكن والقسري في آن واحد، إلى جانب إمكانية التحول الافتراضية للموقف. وبمعنا المسرح بصورة مراوغة في وضع لم نعد "نواجه" فيه المدرك ببساطة لكننا نشارك فيه، وبالتالي نقبل أننا فيه — كما أكد جادامر عن "الوقف" — بطريقة "نعجز فيها عن أن يكون لدينا أية معرفة موضوعية عنه"^(١٧). وبمعنى عن شرح سارتر لمفهوم الموقف، فإن المصطلح يستدعي إلى الذهن أيضاً الحالات Situationists الذين كانوا مهتمين بممارسة في قلبها "بناء المواقف" (جاي ديهورد). وبدلاً من العوالم الوهمية التي يتم استخدامها صناعياً، ارتفع شأن الموقف المهني من مواد مجسمة من الحياة اليومية، بهيئة متحدية خلقت لفترة زمنية معينة في سياقها، يمكن أن يصبح الزوار نشطين ويكتشفون أو يطورون إمكانيةهم الخلاقة الكامنة. وأخيراً وليس آخراً، كان الهدف أيضاً تحقيق مستوى أعلى من الحياة العاطفية بهذه الطريقة^(١٨). حاولت إجراءات الحالاتيين مثل أشكال المسرح التي لها خاصية الحدث ومثل أفعال السيراليين قبلهم — على سبيل المثال، إلى جانب

المواقف المبنية، "الانجراف" (dérive) أو الحضرية الموحدة (unitary urbanism) - استفزاز نشاط الشاهدين بهدف سياسي وهو تلوين الحياة الاجتماعية. ويعرف إرفينج جوفمان الموقف:

"أعني بمصطلح الموقف الاجتماعي البيئة المكانية الكاملة التي يصبح أي شخص يدخل فيها عضواً بالجماعة الحاضرة (أو التي تصبح عندئذ حاضرة). وتبدأ الواليف، عندما تحدث الرقابة المشتركة، وتسقط عندما يغادر الشخص قبل الأخير"^(١).

المسرح الذي لم يعد خاصاً بالمتفرج أو المشاهد، بل موقفاً اجتماعياً يتقاضي الوصف الموضوعي، لأنه يمثل بالنسبة لكل فرد من المشاركين خبرة لا تتطابق مع خبرة الآخرين. ويحدث قلبٌ للفعل الفني الموجه نحو المتفرجين الذين يشعرون بحضورهم، وفي الوقت نفسه يُجبرون على الصراع الافتراضي مع صناع هذه العملية المسرحية، فإذاً يريدون منهم؟ بهذه الطريقة تصل حركة ضمن الفنون البصرية إلى المسرح، أي القلب من العمل إلى العملية كما بداه مارسيل دوتشامب باستخدام مكان "حقيقي" للتبول. فليس للشئ الجمالي أي مادة تقريباً، بل يعمل بمثابة ملئ ومحفز وإطار لعملية ما من جانب المتفرج. ودخل عنوان "ليس هناك، هنا" لبارنيت نيومان الذي حول حضور المتفرج الذي يواجه الصورة إلى تيمة معينة إلى المسرح. ولا يمكن اعتبار سوزان ك. لانجر محقة في اعتبار كسر "الجدار الرابع" باعتباره عملاً "مدمراً فنياً" من حيث المبدأ إلا بمعنى مسرح "الوهم الدرامي" التقليدي، لأنه وكما أشارت "كل شخص يصبح واعياً، لا بحضوره فحسب، بل أيضاً بحضور الناس الآخرين، وبحضور المنزل، وخشبة المسرح، والتسليّة المستمرة"^(٢). وهنا بالضبط تكمن بالنسبة للمسرح ما بعد الدرامي فرصة لأي تغير في الإدراك.

يصبح المسرح "موقفاً اجتماعياً" يدرك فيه المشاهد أن ما يمر به أو بها، لا يعتمد - فحسب - على نفسه أو نفسها لكن أيضاً على الآخرين. ويمكن أن يتقلب النموذج الأساسي للمسرح بالفعل فيما يتصل بحضور دور المشاهد. فالخرج يورى منجل مثلاً يقوم ببروفة لقصة مع مؤديه، بحيث لا يتم أداء الحدث على الإطلاق بل تُعرض "نتيجته" في نافذة دكان تعمل بمثابة مسرح، وبعد عملية الانخراط الشديدة في المشكلات الاجتماعية لجزء معين من البلدة، تُخلّص "قصة" تشير إليها، ويتألف المؤدون بكثافة مع دورهم، في القصة الخيالية يُقتل شخص ما، ويظهر الأصدقاء المدمومون والأقارب المكلومون والقاتل، وباقي المشاركين في هذه القصة في الدكان مثل الشهود، ويقوم مؤيد الدور أُلجنة. يُفتح باب الدكان، ويتكون العرض نفسه من المشاهدين، الذين يدخلون الدكان و"يسألون" الممثلين بشكل فردي عن قصتهم وعن آرائهم ومشاعرهم، والاشتراك معهم في تجاذب أطراف الحديث. يحصل المشاهدون منطقياً على المسرحية التي "يستحقونها" بصورة فردية من خلال نشاطهم ورغبتهم في التواصل. وعاد المسرح مرة أخرى إلى المتفرج مقتنياً أثر الفن التشكيلي. وإذا كان هناك بعض الناس، الذين لم يعودوا يريدون أن يطلقوا اسم المسرح على مثل هذه الممارسة، فإننا لا يجب أن نتردد في الرجوع إلى بريخت الذي اقترح ساخراً أن الناس الذين لا يرغبون في أن يطلق اسم "مسرح" على أشكاله الجديدة، فإن بإمكانهم أن يطلقوا عليها اسم "مرسح".

(*) هذه ترجمة الفصل : Panorama of the Postdramatic Theatre من كتاب :

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. & with Intro Jürs-Munby, Karen. London & New York: Routledge, 2006.

(1) B. Brecht, 'A Short Organum for the Theatre', in Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, ed. and trans. by John Willet, London: Methuen, 1974 [1964], p. 183.

(٢) مقتبس وفقاً لـ W.G. Müller, 'Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett', in Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, vol. 56, no. 2, Stuttgart, 1982, pp. 314-33 p. 333. هنا

(3) J. Mukarovsky, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 32ff.

(4) Schöchner, Performance Theory.

(٥) انظر J. Jacquot, Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale, Paris: CNRS, 1973, p. 78.

(6) Jean Genet, 'L'Étrange mot d'urbanisme', in Œuvres complètes, vol. 4, Paris: Gallimard, 1968, p. 9ff.

(7) 'Le dialogue avec la mort est ce qui donne à l'œuvre d'art sa véritable dimension.' Borie, Le Fantôme, p. 272.

(٨) السابق.

(٩) قارن بكتاب Lehmann, Theatre and Mythos حيث ورد مصطلحاً ما قبل الدرامي وما بعد الدرامي.

(10) T. S. Eliot, 'A Dialogue on Dramatic Poetry', in Selected Essays, London: Faber and Faber, 1932, p. 35.

(11) R. Steinweg (ed.), Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, p. 105.

(12) T. Kantor, 'The Zero Theatre' (1963), in T. Kantor, A Journey through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990, ed. and trans. by M. Kobiaka with a critical study of the Tadeusz Kantor's Theatre by M. Kobiaka, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993, pp. 63-4. انظر أيضاً في نفس Kantor's manifesto 'The Autonomous Theatre' (1956/63), pp. 42-50. المجلد

(١٣) السابق.

(١٤) السابق.

(١٥) السابق.

(١٦) السابق.

(17) Borie, Le Fantôme, p. 258.

(18) Kantor, *A Journey through Other Spaces*, p. 124.

(19) Georg Hensel, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 June 1995. لوصف وتحليل
M. Kobialka's 'Critical Study of Tadeusz Kantor's
Theatre', in Kantor, *A Journey through Other Spaces*, p. 269-86.

(٢٠) السابق.

(21) Kantor's 'Annexed Reality', السابق، p. 71-6, and 'Reality of the Lowest
Rank' (1980), السابق، p. 117-24.

(22) T. Kantor, *Theatre des Todes*, Die tote Klasse, Wielpole-Wielpole, ed. by W.
Fenn, Institut für Moderne Kunst Nürnberg, Zirndorf: Verlag für moderne Kunst,
1983, p. 115.

(٢٣) السابق، p 114

(24) Kantor, *A Journey through Other Spaces*, p. 113.

(٢٤) السابق، p 113-114

(26) Kantor, *Theatre des Todes*, p. 257.

(27) *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 August 1989.

(٢٨) هذه الكلمة مشتقة من كلمة 'isotonos' اليونانية، ومعناها متساوي في توتره أو نغمته. ويستخدم
الاصطلاح في العلم لوصف الوسائل ذات نفس الضغط الأزموتي أو تركيز الجزيئات.

(٢٩) انظر C. Asman, 'Theater und Agon/Agon und Theater: Walter Benjamin und
Florens Christian Rang', *Modern Language Notes*, vol. 107, no. 3, 1992, pp. 606-
24؛ أيضًا عن الصورة المركبة الكاملة للنقاش حول مصطلح النزاع أو الصراع ،
Primavesi, Kommentar, p. 254ff.

(٣٠) انظر G. Banu, Klaus Michael Grüber: ... il faut que le théâtre passe à travers les
larmes ..., Paris: Editions du Regard, 1993.

(٣١) انظر Hans-Thies Lehmann, 'Antiquité et modernité du drame', in Banu, Klaus Michael Grüber, pp. 201-6.

(32) F. Wille 'Zweilicht der Freiheit', in *Theater Heute*, no. 9, 1995, pp. 4-7، النص
المنشور في السابق، pp. 50-5.

(33) Schechner, *Performance Theory*, p. 185.

(34) B. Waldenfels, *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3,
Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, p. 138.

(35) Birgit Verwiebe, "'Wo die Kunst endet und die Wahrheit beginnt": Lichtmagie
und Verwandlung im 19. Jahrhundert', in U. Brandes (ed.), *Sehsucht: Über die
Veränderung visueller Wahrnehmung*, Göttingen: Steidl Verlag, 1995, p. 90.

(٣٦) السابق، p. 85

(37) Stephan Oettermann, 'Das Panorama: Ein Massenmedium', السابق، p 80.

(38) Fuchs, *The Death of Character*, p. 106.

(٣٩) السابق، p. 107.

(40) Emmanuel Kant, Critique of Judgment, trans. by J. C. Meredith, Oxford: Clarendon Press, 1952, pp. 175-6 (par. 49).

(٤١) السابق، pp. 177-8.

(42) TAT-Zeitung [Journal of Theater am Turm], Frankfurt am Main, February 1991.

(٤٣) M. Foucault, The Order of Things, London: Routledge, 2001. انظر

(44) H. Goebbels and H.-T. Lehmann, 'Gespräch', in W. Storch (ed.), Das szenische Auge, Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996, p. 76ff.

(٤٥) Primavesi, Kommentar

(٤٦) Lyotard, The Postmodern Condition, 1984. انظر

(47) E. Varopoulou, 'Musikalisierung der Theaterzeichen', محاضرة أقيمت في الأكاديمية محطوط غير منشور، Frankfurt am Main, August 1998، الصيغة الدولية الأولى في

(٤٨) السابق.

(٤٩) السابق.

(٥٠) السابق.

(51) 'Gespräch mit Paul Koepf', Theater der Welt 1996، ترجمه عن الإنجليزية، Bettina Funcke.

(52) Varopoulou, 'Musikalisierung'.

(53) S. Maillarmé, Œuvres complètes, p. 304 (التأكيد من المؤلف)

(54) R. Koepfer, 'Das Theater des Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung', in Fischer-Lichte (ed.), Das Drama und seine Inszenierung, Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 199-218.

(55) Renate Lorenz, 'Jan Fabres "Die Macht der theatralischen Torheiten" und das Problem der Aufführungsanalyse', رسالة دبلومة، Giessen, 1988.

(56) Waldenfels, Sinnesswellen, p. 112ff. (التأكيد من المؤلف).

(57) Schechner, Performance Theory, p. 170.

(58) Jan Mukafovsky, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 12.

(٥٩) السابق، p. 103 (التأكيد من المؤلف).

(60) E. Fischer-Lichte, The Semiotics of Theatre, trans. by J. Gaines and D. L. Jones, Bloomington: Indiana University Press, 1992, p. 141.

(61) S. Böhnisch, 'Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas', in J. Berg, H.-O. Hügel and H. Kurzenberger (eds), Authentizität als Darstellung, Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997, p. 122-3, هنا p. 127.

(62) 'Gesucht: die Lücke im Ablauf' – اقتباس من Heiner Müller's 'Description of the Picture'.

- (63) H.-G. Gadamer, *Truth and Method*, trans. and ed. by G. Barden and J. Cumming, New York: Crossroad, 1986, p. 269.
- (64) G. Berreby (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Paris: Editions Allia, 1985, p. 616. في البيان المؤسس كتب Guy Debord: 'Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est à dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure.'
- (65) J. Ritter and K. Gründer (eds), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe Verlag, 1995, vol. 9, column 936.
- (66) Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons, 1963, p. 318.

الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها



هنا عبد الفتاح

للتخيل بلدا يملك مكانين وحيدين فقط يمكن للناس أن يجتمعوا فيهما بحرية، دون أن يقصدوا السلطات طالبين السماح لهم بارتيادهما، إنهما: المسرح وأماكن العبادة. (...) عندئذ يتساوى المعتلون برجال الدين. ويحاول كتاب الدراما أن يرسموا للأمة معالم الطريق للوصول إلى هذه الحرية. إن معظم هؤلاء الكتاب لا يعيش على أية حال في وطنهم الأم، إنهم مهاجرون، ويكتبون بعيدين عن مسرحهم وجمهور وطنهم. إنهم حتى لا يتمكنون من مشاهدة عروض افتتاح مسرحياتهم⁽¹⁾.

كانت هذه حال بولندا في النصف الأول من القرن العشرين. ربما كانت الدراما المسرحية البولندية في بلدان أوروبية أخرى أكثر أهمية من وجودها في موطنها الأصلي بولندا، حيث كتبت بأقلام كتاب طليعيين بولنديين من أمثال: "فيتولد جومبروفيتش"، و"سوافومير مروجيك"، و"س. إيجانتسي فيتكليفيتش"، لتقدم في ما بعد في الوطن الأم بعد تحرير بولندا على أيدي مخرجين ومصلحين ومنظرين مسرحيين طليعيين من أمثال: "بيجي جروتوفسكي" و"كادووش كانتور" و"تادئوسز كانتور" و"يونيف شايينا - Jozef Szajna" و"بيجي ياروتسكي - Jerzy Jarocki" و"كونراد سفينارسكي - Konrad Swinarski" و"أنجي فايدا - Andrzej Wajda" و"كرستيان لوبا - Krystian Lupa" وغيرهم.

كانت هذه رسالة خاصة تؤكد لنا أنه لكي تناسس الحرية في مجتمع، ينبغي على مثقفيها من كتابها وشعرائها أن يضعوا هذا الأمر برمته من واجباتهم الوطنية ومسؤولياتهم القومية. ومن أمثال هؤلاء كان: الشعراء الرومانتيكيون الذين كانوا يعيشون في فترة احتلال بولندا في نهايات القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر، عندما كانت بولندا فاقدة لهويتها ووطنها، وقد اقتسمت الوطن إمبراطوريات ثلاث: الروسية والبروسية والنمساوية، واستباحته لنفسها.

أما مؤلفو الدراما البولندية المعاصرة الجديدة فيشغلون الأماكن الشاغرة التي وجدت إثر صمت كبار الكتاب، فأولئك المؤلفون المسرحيون الجدد المذكورون على مختلف اتجاهاتهم المسرحية الجديدة، إنما يضعون ملامح أساسية لأهم إنجازات الدراما البولندية المعاصرة، بل تكتسب هذه الدراما مكانها اللائق والمناسب لها بعد انتهاء "السنوات الست العجاف": "سنوات الحرب العالمية الثانية"، فتمنح عطاء حصبا من الدرامات المسرحية بمختلف أنواعها وأجناسها، وتستعيد المتفرج إلى معبد المسرح بفضل جدية هذه الأعمال الدرامية وأهميتها، وعمق مضامينها؛ وتميز أشكالها، وصيغها الجديدة.

الدراما البولندية في مرحلة ما بعد المعاصرة^(٢)

"الدرامات قصيرة، لكنها زاخرة بمضامينها؛ إنها وثيقة لأزماننا"^(٣)

في السنوات الأخيرة نلاحظ أن ثمة رأيا يدور حول أزمة النقد البولندي المعاصر، تتلخص في أنه بحلول عام ٢٠٠٠ ظهرت في بولندا موجة نصوص درامية تتحدث عن قيم بولندية جديدة، لم ينتبه إليها النقاد البولنديون المحدثون.

وعلى الرغم من هذا التجاهل المتسدد أو غير المتعمد من هؤلاء النقاد فإن هذه النصوص المسرحية تثير حالة من التوهج والتلق، بل وترغم قارئها المتخصص وغير المتخصص على التفكير في ما تطرحه، وتثير الجدل حولها. هذه الدرامات المعاصرة تشير في مضامينها إلى الطرف التاريخي المعاصر لبولندا الجديدة في ظل نظام سياسي واقتصادي عالمي جديد، انتهت أوروبا فيه من انقسام في انتمائها إلى معسكرين اثنين: معسكر شيوعي؛ كان يمثل فيه الاتحاد السوفييتي قطبه الأول في شرقي أوروبا وكانت بولندا أحد أجزائه، ومعسكر رأسمالي تهيمن عليه أمريكا ويمثل قطبه الثاني. وبعد القضاء على المعسكر الشيوعي، عندما وقعت حركة التضامن العمالية في بولندا التي انشم إليها المعلمون والمثقفون البولنديون في الثمانينيات من القرن الماضي، قضى على تبعية بولندا للمعسكر الشيوعي، وأشعلت بولندا بلورتها ثورات أخرى قضت على النظام الشيوعي في البقية الباقية من بلدان أوروبا الشرقية، لتكسر حائط برلين، وتعلن بهذا انضمام شرق ألمانيا إلى غربها؛ وتصبح عاصمة واحدة لألمانيا الاتحادية، وتعلن عن بزور نشأة الاتحاد الأوروبي. هذا التغيير الذي حدث، وتسبب عنه سيطرة قطب واحد - هو أمريكا - على مقدرات دول العالم؛ خلق بدوره ثقافة استهلاكية جديدة تمثل الثقافة الغربية وهيمنتها على العالم.

إن جميع هذه الظروف أثرت بجدليتها في تشكيل النوعية المسرحية الجديدة الغربية، وقد أثرت بنموذجها الأمريكي في الدول الأوروبية، ومن بينها الثقافة البولندية، تمثلت في الدراما البولندية الجديدة التي نطلق عليها بـ "الدراما البولندية في مرحلة ما بعد المعاصرة". هذه الدرامات الجديدة تعكس بوضوح ما حدث للبولنديين في السنوات الأخيرة على المستوى الاقتصادي والاجتماعي. إنها تتحدث عن بولندا بطريقة أكثر عمقا من أبواق أجهزة الإعلام. وتحيا هذه الدراما البولندية الجديدة تحت وطأة ظروف الضغوط الزمنية

والكثانية الجديديتين اللتين أحالت هذه الدرامات إلى درامات مغامرة في تقديم موضوعات أكثر جرأة من السينما البولندية التي تتغذى في معظمها على فئات السينما التجارية، اللهم إلا استثناءات قليلة.

نكتشف في هذه الدراما البولندية الجديدة شهادات على الواقع البولندي، نصوصا، تخترق ما تحت الجلد، وتتوغل فيها بحثا عن الحقيقة "الداخلية" منها و"الظاهرة". مؤلفوها يؤلمهم ما يحدث من حولهم، ويعبرون عنه بشكل مباشر، ولكن برؤية فنية قد لا تكون مكتملة حتى النهاية.

ظهرت هذه الدرامات في لحظة تنسم بخصوصيتها في نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين، وتنعكس بشكل رئيسي حالة القلق التي تنتاب المجتمع البولندي المعاصر من جراء حالة "Fin de siecle" الجديدة⁽³⁾. وتتشكل موضوعات هذه الدرامات المسرحية من غزو العدمية وحالة التشاؤم اللتين تعرضنا ل مختلف ميادين الحياة في بولندا، وفنائه، وذلك العنف السائد، الذي سيطر على مخيلة الجماهير، وتلك الأزمة الأخلاقية المرتبطة بالروابط العاطفية والأزمات الأسرية داخل هذا المجتمع، وذلك الإحباط الذي انطبع داخل وجدانات الشعب البولندي من اكتشافه حقيقة الرأسمالية، ونموذج السوق الحر، وغيمة الطبيعة الاستهلاكية باعتبار كل ذلك نموذجا معثرا للحياة والواقع، فضلا عن سقوط الرموز العليا وعلى رأس قائمتها: "الكنيسة".

إن الصياغة المسرحية تحمل في فحواها ملامح الواقع الحياتي، الذي يحاول أن يصفه: بالتمزق، والغليان، وفي كثير من الأحيان متهرئ وغير منطقي. فالمسرحية اللاذعة ترتبط بها التراجيديا، واللحاحات الكوميديا بمشاهد الشر المزعة، والشاعرية باللغة الصاخبة. أما الموضوعات المعروضة هنا فليست بالأهمية بمكان، فيحاول مؤلفو هذه الدرامات أن يتكلموا - قبل كل شيء - عن الناس، الذين يحيون تحت ظروف الحضارة الحديثة الضاغطة. وجزء من هذه الأعمال هو مجرد مشروع لتقديم أعمال درامية، والجزء الآخر منها مجرد سيناريوهات فيلمية، تتكيف للتعامل مع خشبة المسرح. وعلى الرغم من ذلك فإننا نشاهد من هذه الأعمال المشحونة بالغليان، نصوصا درامية في معظمها - ربما تكون غير مثالية - إلا أنها أعمال يمكن أن نشاهد من خلالها بولندا المعاصرة، بولندا اللحظية الراهنة، أكثر من نصوص مسرحية غريبة جيدة الصنع، نتحدث عن عالم آخر وعن قضايا أخرى.

والدفاع عن هؤلاء المؤلفين البولنديين الجدد نجد أن ثمة حقيقة تقف بجوارهم، وهي أنه لم يكن هناك من بينهم من درس الكتابة الدرامية دراسة أكاديمية، لأن هذا النوع من الدراسة لا يوجد في بولندا. أما الارتباط بالمسرح المحترف فيوجد مخرجان فقط هما: "ميخا كالاتا - Jan Kalata" و"ميخاو فالتشاك - Michal Walczak". والبقية الباقية منهم يهتمون مهنة المسرح، وليس لهم أية علاقة بخشبة المسرح. أحد هؤلاء المؤلفين الجدد "كزيسزتوف بيجو - Krzysztof Bizio" وهو معماري. ومؤلف آخر هو "إنجمار فيلاكيس - Ingmar Villqist" مؤرخ للفنون، ومؤلف ثالث "ماريك موجيليفسكي - Marek Modzelewski" طبيب. أما المؤلفون "ماريك سارامونوفيتش - Marek

Saramonowicz و"هايل سال - Pawel Sala" و"هيجيميواف فويتشيك - Przemyslaw Wojcieszak" فهم كتاب سيناريوهات أفلام. يعمل المؤلف الحدائي "ماريك بروخنيفسكي - Marek Pruchniewski" في القرية مسئولاً عن مكتبته، والمؤلف "هايل يوريك - Pawel Jurek" يكتب سيناريوهات عن روايات للتلفزيون. إنهم جميعاً لا يمثلون وحدة متجانسة، أو جيلاً متجانساً الأهواء والرغبات، ولا حتى وحدة فنية شديدة الانسجام. يختلفون في أعمارهم الزمنية، والتجربة، والممارسة، في نظرتهم للواقع الحياتي اليومي. وما يربطهم فقط هو موقفهم من الملاحظة الواعية للواقع البولندي المعاش، ومراقبتهم له من الخارج، باحثين كل منهم عن مكان له داخل هذا الواقع عبر ممارسة الكتابة المسرحية.

فما يكتبونه لا يذكرنا بشيء، مثيل له في الكتابة المسرحية لما قدم فوق خشبات المسرح البولندي حتى اليوم. إنهم لا يشيدون في كتاباتهم نموذجاً للواقع الجروتوسكي الساحر الذي ظهر في كتابات كتاب بولنديين طليعيين سابقين من أمثال: "فيكتاتسي"^(١) و"جومبروفيتش"^(٢) أو "مروجيك"^(٣)، ولا يبدعون درامات قومية تاريخية تنتم بالاستعارة والرمز كما سطرها بأقلامهم الكتاب الرومانتيكيون البولنديون^(٤)، بل يتجاهلون كل ما يطلق عليه التراث الأدبي القومي البولندي ويحاولون أن يعبروا عن أنفسهم، وعن الوسط الذي ينتمون إليه في ما يكتبون وبشكل تفصيلي، وربما تمثل هذه الكتابات - وللمرة الأولى - تلك التعددية في تنوع الثيمات والموضوعات المطروحة بهذا القدر من الاتساع في تاريخ الدراما البولندية. ولا تعتبر كتاباتهم مجرد نسخ متكررة من أطروحات الإبداعات الدرامية ملف الدراما القاسية والموجعة إلى حد الألم التي يكتبها الكتاب الألمان والبريطانيون المعاصرون، على الرغم من أن "ساره كين - Sara Ken" و"ماريك رافينيه - Marek Rawini" يستخدمان مثل الكتاب البولنديين المعاصرين لغة وثيمات وموضوعات تنتم بالفحش والغلظة والقسوة. فالوضوع الأثير لدى هؤلاء الكتاب هو استحواذ فكرة نمط الحياة الاستهلاكية، التي أصابت المجتمع الغربي، واستعاره المجتمع البولندي فأصابه في مقتل. فكتابة الدراما البولندية المعاصرة والآتية تنبع من واقع آخر، ولا تغلب عليها الكثير من القضايا والمشاكل التي تمثل نمط الحياة الغربية، ولكن تكمن أهميتها في أنها مؤثرة فاعلة ومرتبطة بهذا المجتمع البولندي وتناقضاته، ليس فقط من الناحية المادية فحسب، ولكن من الناحية الأخلاقية والروحية.

أما النقد ذو التيار المحافظ فقد استخدم في تطبيقاته النقدية في سنوات التسعينيات حول هذه الدراما الجديدة من بين مصطلحاته النقدية: "ليس هذا مراعيًا للذوق" أو "هذا منافي للأخلاق" في مختلف أنواع الفنون: الفلمية، والعروض اسرحية، والفنون التشكيلية وحتى في تناوله للكتب، التي كانت تطرح - فضلاً عن الفنون المذكورة - لوحة للواقع غير المتقنع والخالٍ من "التجميل" (الماكياج). فكان بخلاف للذوق ذلك العرض المسرحي "الشراء وممارسة الجنس" للكاتب المسرحي "رافينيهل - Ravenhill" وكان يتعرض لاختراق التابو والتحدث عن قضايا مثل الجنس والاغتصاب في المجتمع، والذي تعرض لقضايا

الجنس، ونمط الحياة الاستهلاكية، وكان منافيا للذوق في العرض المسرحي الذي قدمه المخرج البولندي المعاصر "كشيشتوف فارليكوولسكي - Krzysztof Warlikowski"، حيث تعرض أمام أعيننا فوق خشبة قضايا مثل الغري، والعنف، والاعتداء الجسدي، وغيرها من الموضوعات التي كان يعتبر تقديمها فوق خشبة محرما أو منافيا للأخلاق، فضلا عن موضوعات أخرى تتناولها في مسرحياتها الكاتبة "كاتاجينا كوزيرا - Katarzyna Kozera" حيث قبح الجسد الإنساني موضوعها الأساسي الذي تدور حوله مسرحياتها، فضلا عن درامات معاصرة أخرى كتبها كاتب بولندي آخر هو "إنجمار فيلكمستا" تتحدث بصراحة عن حب الشذوذ الجنسي من الناحيتين الذكوري والأنثوي، وأصحاب المعاهات. لقد أصبحت هذه الظاهرة مخيلة في المجتمع البولندي، باعتبارها صدى لفكرة الحرية المطلقة التي تأثر بها البولنديون واستعاروها من المجتمع الغربي بكل ما فيها من تناقضات ونواقص.

وعلىنا كمحللين لظاهرة الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها أن نتعامل مع هذه الظاهرة الجديدة في الكتابة الدرامية الحديثة بموضوعية وبمنهج علمي. فهذه الدراما يرى فيها النقاد المحافظون ظاهرة منافية للأخلاق، وهو رأي غير موضوعي. فهذه الدراما التي تعتبر غير أخلاقية تسبب نوعا من المغالطة النقدية التي ترى الأخلاق تخرج من عبادة مسح الغفران وصكوكها التي تسمح بمنح الغفران والطهارة من عل، دون التعرض لأشواق الجسد الإنساني للخطيئة، والوقوع في الإثم الأبدى الذي يطالب بالطهارة، والعودة إلى الخطيئة من جديد واستمرار الدورة الحياتية في مساراتها دون توقف. فعلى الإنسان المعاصر أن يتوقف عن ارتكاب خطيئته الكبرى عندما يتوقف عن تنبيه ميراثه الإنساني بتقاليده وثوابته الأخلاقية، إلا أن الإنسان المعاصر توقف عن الإيمان بهذا التراث؛ لأنه قد فُرغ من محتواه ومضامينه. لقد أصبح هذا التراث الإنساني مجرد أيقونة تعبر عن توق الإنسان الرومانتيكي للعودة إلى الزمن الجميل والحنين إلى أرض البراءة وعذريتها، والوقوع إثر ذلك في برائن الشعارات التي تصرخ بالعدالة الإنسانية، والإنسان المعاصر داخل منظومتها مقهور، فهي تنادي بالحرية وهو ملهق بالهدين، تطالب بالتفكير الحر، والكهنة يجرونه إلى غياهب الظلمة. ومحصلة ذلك كله أن الدراما الإنسانية الحقيقية لم تعد في تبنيها الأنماط الأخلاقية الجاهزة، والإيمان بعبائدها، بل في انكشافها ولغظ أقمعتها عارية واضحة ووضوح النهار. لذلك كانت الدراما المعاصرة المكتوبة الجديدة بعد الدراما المعاصرة - ليست تلك التي يطلق عليها، وفقا لمسميات النقاد: بأنها جارحة ومنافية للأخلاق، بل هي التي تعبر بوضوح عن حالة الانتكاس التي أصيب فيها المجتمع الأوروبي بفقدان إيمانه بالنم الجاهزة: العقيدة، الأخلاقيات، الأيديولوجيات، ثقافة المجتمع الاستهلاكي، وغيرها من الأنماط الحياتية والقيم التي لم تعد بالنسبة لمجتمع مثل المجتمع البولندي تمثل شيئا، فهذا المجتمع ما يزال يحاول الهروب من سرداب المجتمع الشيوعي المنغلق، الذي قس على حريته الفردية، ليغرقه في مجتمع ليبرالي يقوم على ثقافة الاستهلاك والقيم النفعية داخل ما يطلق عليه بالمجتمع الرأسمالي - وهو المجتمع الذي لم يستطع البولنديون أن يحققوه حتى الآن - وبالأحرى هو مجرد محاولة تنهني نمط الحياة في المجتمع الغربي. لقد خرج من المجتمعين وهو أكثر كبرا وتمردا، باحثا عن مجتمع يستحيل عليه حتى اليوم أن يتوافق معه أو يتبناه. باتت الدراما

البولندية ما بعد المعاصرة أي في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين صورة تعكس مجمل هذه المشاكل الملحة والقضايا المعاصرة.

أطلق النقاد البولنديون مصطلحا جديدا على هذه الدرامات هو "Niesmaczne dramaty" أي "الدرامات سيئة المذاق"، وهي تلك الدرامات التي لا تتعامل مع الواقع الحيائي باعتبارها مطعما فاحشا للموسرين والأثرياء، حيث الزبائن المتعجرفون يتخبرون أطعمتهم من قائمة المأكولات اليومية وفقا لما يشتهون، ولكنهم يستخفون بالقائمة اليومية، ويشعرون بالفرف والاشمئزاز، بل تلتهم هذه "الدراما ما بعد المعاصرة" هذا الواقع، بداية من الأعياد الاستهلاكية المتخمة، وصولا لموائد الطاعم الصغيرة والمتواضعة بروادها من الفقراء الذين لا مأوى لهم ولا بيت. وهدف هذه الدراما الجديدة ليس مجرد إنتاج لوحات إيهامية أو إيحائية، يعلق فيها المشاهد تذكرة زيارته للمسرح في مشجب الصالون كتذكارة من التذكارات، بل على النقيض من ذلك، وهي أن تكون زيارته للمسرح ومشاهدته العرض المسرحي، بمثابة صدمة له تشعره بالرهشة وتلتهمه إن لم يبق! ("....") فليس هناك طريق آخر لإيقاظ البشر، الذين غيب وعيهم بفضل أجهزة الإعلام وخاصة التلفزيون^(١)

هذه الأعمال الإبداعية الجديدة لهذا الجيل الذي أسماه النقاد الجدد بـ"جيل البورنو" هي أعمال صامدة لا تتعامل مع العواطف المرفقة ولا تعرفها، ولكنها أعمال تعرض جانبها من جوانب الحقيقة عن المجتمع البولندي المعاصر.

أبطال زمن بولندا المعاصر

إن مؤلفي الدراما البولندية ما بعد المعاصرة، والمتمتعين لهذه الرحلة الزمنية (١٩٩٠ وحتى الآن) تتفاوت مهنتهم واهتماماتهم فهم ليسوا متفرغين فقط لممارسة الكتابة، إنهم مبدعون ينتمون إلى أماكن متنوعة وأوساط مختلفة، أكثرهم تعود أرومتهم إلى المدن البولندية الكبيرة، حيث تعرض أعمالهم المسرحية المهمة. ومن بينها جماعة من المبدعين المسرحيين قدمت مسرحيات تحت عنوان: "تستوستيرون - Testosteron"^(٢) للكاتب البولندي الحدائي "أنجي سارامونوفيتش" و"جيل البورنو - بافيو يوريك"، و"ضحكات جريبوتا - بيان كلاتا". هؤلاء المبدعون الجدد هم علماء شباب، ورجال إعلاميون وفنانون، إنهم باختصار رجال باحثون عن النجاح، وفي الوقت نفسه باحثون عن متغيرات متعددة ينبغي أن تحدث في مجتمعهم بولندا. لكن النجاح المهني لا يعني بالضرورة المعيشة بشكل توافقي مع النفس ومع الغير، بل على النقيض من ذلك فإننا نعر في هذه الأعمال المسرحية الثلاثة دعوة غير مباشرة في تحقيق متغيرات ينبغي أن تتم. إننا نشاهد فيها صورة لسقوط حياة أبطالها، الذين لا يجدون إشباعا ليس فقط على مستوى العمل المهني، بل فضلا عن ذلك لا يجدون إشباعا في حياتهم الشخصية وعلاقاتهم العاطفية.

وثمة جماعة أخرى تمثل جيل البالغين الثلاثين من العمر أو يزيد، يحاولون أن يقدموا أعمالهم الإبداعية التي سطروها بأقلامهم، وهم في هذه الرحلة من النضج. إننا نرى

البطل "سكورا - Skora" في مسرحية "السفر داخل غرفة داخلية - Podroz do wnetrza pokoju" التي كتبها "ميخاو فالتشاك" يحاول ممارسة حياته وحيدا في المدينة الكبيرة اعتمادا على نفسه، للبحث عن لقمة العيش دون اعتماد أو سند من الآخرين، لكن قوى طغية تدفعه دفعا نحو عيش العائلة ودفئها. ونكتشف في البطل "ماتشيك" مسرحية "التتويج" للكاتب المسرحي "ماريك مودجليفسكي" أن عمره لا يتجاوز عمر البطل السابق أيضا، فهو طبيب يكتشف أن زواجه مجرد وهم، والعمل بالنسبة له هو واجب بالإكراه. ونكتشف أبطالاً آخرين في نصوص مسرحية أخرى أعمار أبطالها هي نفس المرحلة السنية لأبطال المسرحيات الأخرى أو لنفس الجيل. وهذا ما نجده في أبطال مسرحية "اقتلهم جميعاً" للكاتب البولندي المعاصر "جيجيميواف فويتشيك"، والذي لا يتعدى عمر أبطال أعماله المسرحية بضعة وعشرين عاما من العمر، فهم يعملون في مجال التجارة، ويتركون الدراسة من أجل مستقبل غير مأمون العواقب. أما صديقتهم، الطالبة، والتي تملك معتقدات فوضوية، تنظر لزملائها وطموحاتهم بعد أن تركوا الدراسة نظرات ملؤها الازدراء والاحتقار وتسميهم بالباعاء.

أما الجماعة الثالثة من مؤلفي الدراما الجديدة فيعرضون في مسرحهم أناسا يحيون على هامش المجتمع، حيث نرى مجرمين ممارسين للإجرام القتيلا إلى دير من الأديرة التي يعد الإصلاح الاجتماعي أحد مهامها، ونكتشف الموضوع ذاته متكررا في النص المسرحي "من اليوم سنكون أسوياء جدا" للكاتب المسرحي البولندي "هافيو سالا". أما مسرحية "توكسيني" للكاتب البولندي "كشيشتوف بيجان" فنرى مجرمين يحييان في بؤرة يسودها دخان الخدرات التي يتعاملونها. وفي مسرحية "ووتسا وأطفالها" للكاتب المسرحي البولندي "ماريك بروخنييفسكي" نتعرف على أسرة قروية تشارك معا في قتل رضيع من بينهم غير مرغوب في وجوده. وينضم لهذه الجماعة الكاتب المسرحي البولندي "إنجمار فيلجيمست" ومسرحيته تحت عنوان "بدون عنوان" وبطلها - "بيرج" صبي مريض بالإيدز، يموت في شقة العائلة التي يعود إليها على أيدي أبويه.

يربط في ما بين أعضاء العائلة لهذه المسرحيات حالة من السلبية واللامبالاة، تحيط مجتمعهم العائلي الصغير: حيث يتخلق في دائرة هؤلاء البشر نوع من الكفر بكل شيء. يزيد هذا الشعور وعمقه أكثر فأكثر شعور آخر بعدم القدرة على التكيف مع الآخرين والشعور بالغربة.

ومن الصادم للقارئ والناقد والمحلل لظاهرة الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها أن حين هذه "الباتوراما" لهذا المجتمع البولندي، يتضمن في ما يتضمن شخصيات مسرحية تمثل إما متعلمين، أو متخصصين يكسبون مكسبا لا بأس به، أو فئة أخرى من العاطلين عن العمل، وتمثل هذه الفئات المجتمعية أناس ينتمون للمدن الكبيرة، والقرى التي تفككت، أي سكان العاصمة والأقاليم. يمثل أولئك الذين يظهرون على السطح، ويسبحون فوق أمواج التغيرات الرأسمالية التي فاجأت المجتمع في بولندا، أو صدمت أولئك الذين يوجدون في قاع السلم الاجتماعي من المجتمع البولندي. فمن المحتمل أن تكون هذه النظرة العريضة

لسبلبيات هذه الظاهرة السامة، عميقة الدلالة والتأثير، مردها للتجارب الشخصية والحياتية التي مرت متزامنة مع التجارب الحياتية لمؤلفي هذه الأعمال الدرامية المعاصرة وما بعدها. ومعهم هؤلاء المؤلفون الذين أصابت أعينهم وحياتهم متغيرات الرأسمالية الوافدة من الغرب، وهم يعملون في دوائر مختلفة ومهن متنوعة. وبفضل تلك التجربة الحياتية والمهنية فإنهم يعيدون النظر من جديد للواقع الحياتي البولندي: وينظرون له نظرة مختلفة، عن تلك النظرة التي كان ينظر بها من قبلهم البولنديون من قبلهم في بدايات التسعينيات من القرن السالف.

كان الموضوع الرئيسي للدراما حينئذ هو شعور البولنديين آنذاك بأنهم قد خدعوا في مفهوم الحرية التي وعدوا بها، والتي جاءت بالفكر وبتقاليد تنسم بالبربرية والهمجية. لقد ازداد اليقين بأنه لا يمكن لأحد - غير المجرمين والتوافقيين- مسابقة هذا الواقع الجديد المقترح والتكيف معه، بينما أولئك البشر الذين يتبعون القانون ويتسمون بالنبل، يقعون في الفخ دون موارد حياتية تشبع من جوع. إن بطلا من أبطال مسرحية "الحرية" التي كتبها الكاتب البولندي المعاصر "ماريك بوكوفسكي" - Marek Bukowski - في عام (١٩٩٦)، هو "إيدي" - مفتش سري يعمل موظفا في إدارة التأمين الحكومي، يتحدث عن الاختلاف ما بين الشيوعية والرأسمالية على هذا النحو:

إيدي: الشيوعية كانت فيلة، تسير نحو المقدمة بببطء، لكنها كانت تسير، وأحيانا، ما كانت تفوص في بقعة من الوحل. فإذا لم يقف الإنسان في طريقها، فإنه لن يواجه المشاكل، وعندما يساعدها العارف، فإن المرء يكون بمقدوره أن يتسلق فوق ظهرها ويجلس هادئا. (...) أما الرأسمالية فهي مجرم همجي، حصان أهوج، فأنت لا تعرف يوما أو ساعة، يبقى فيها هادئا، إنه يحوطك من كل جهة، ويمزقك تمزيقا. فإذا أمكن أن تسوسه وتقوده نحو الطريق الصحيح، فإنك سوف تذهب بعيدا معه، إلا إذا كان هناك أحد يشده نحوه، لأن الراقبين في تسييس الحصان الأهوج كثيرون، والمكان فوق ظهره قليل.

إن دراما القرن الجديد لا تهتم - كما كانت في القرن السالف - بتقديم ضحايا، بقدر ما تهتم بتقديم البشر الذين يتصارعون من أجل الوصول إلى شيء. وقد يكون هذا الصراع حول البحث عن الحب، أو الوصول إلى مكان في الحياة، أو الصراع من أجل البحث عن هوية. وقد يخسر البعض في معركته مع الواقع الحياتي، وقد ينجح البعض الآخر في صراعه، لكن هذا النجاح والفشل، أيا ما كان نوعه، لم يكن نتيجة مقترحات سياسية ملغزة، أو أحكام تاريخية مسبقة، أو آيادي السوق الخفية. فإن كل بطل من أبطال هذه الدرامات - التي تنتمي إلى بدايات القرن الواحد والعشرين وما تزال - إنما يحمل قدره فوق كتفه، ويمنح في معركته فرصة واحدة لصراعه مع قدره. السؤال الحتمي إذن: كيف يستغل الإنسان هذه الفرصة؟، وهذه مسألة أخرى!

هذا التغير الحتمي لاستراتيجية بنية النص المسرحي الدرامي في طريقة كتابة الدراما الحديثة، لا ينتج فقط عن الشعور بالإرهاب من تلك الحقب التاريخية التي يرجع مفهومها للصراع إلى ضحايا التغيرات السياسية، ولكنه فضلا عن ذلك، هو نتيجة حتمية أيضا للتغير

السياسي في الوعي الاجتماعي داخل الإنسان البولندي كذلك. فلا يوجد إنسان جاد بمقدوره أن يتجاهل اليوم معنى وجود السوق الحرة والديمقراطية، على الرغم من الوعي بكل الآثار السيئة وغير العادلة المترتبة عن مكتشفاتها المتعددة الوجوه والتي وقعت في الحقبة الأخيرة من القرن الماضي وبدايات القرن الحالي. فالسؤال الحاسر هو: كيف يمكن الحياة في تلك الظروف الجديدة، دون التحلي عن كرامتنا، دون فقدان قيمنا وتركها على جانب الطريق؟! هذا السؤال يدخل ضمن تلك الأسئلة التي دائما ما يطرحها كتاب الدراما المحدثون في إبداعاتهم المسرحية.

والثير في هذا الأمر أن هذه التركيبة الدرامية لأبطال مسرحيات هؤلاء الكتاب، لا تظهر لنا في الأفق أية شخصية سياسية، فلا يوجد هنا أعضاء حزبون أو برلمانيون يظهرون لنا، كما كانوا يظهرون في مسرحيات السنوات الأولى من استقلال بولندا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، لا يوجد أيضا شيوعيون متطابون، أو يمينيون يشعرون بعقد مركبة من جراء الشعور بالرهبة أو الخوف من كلِّ مَنْ - أو ما - كان غريبا أو أجنبيا. ذلك الإفراط في السياسة داخل الحياة اليومية يجعل من ردود فعل كتاب الدراما المحدثين توجيه ظهورهم للسياسيين وتجاهلهم. ليحل محلهم ما يثقل عليه بالشخصية السوداء - على مستوى الكتابة الدرامية - وهي تمثل شخصية إنسان "الميديا" أو وسائل الإعلام. إنه كالعادة صحفي أو معلق أو إعلامي تلفزيوني، خال من الاحتشام، متناول يتسم بالتهريج، يلهث وراء الفضائح، ويخلق من نسج خياله أحداثا شبه كاذبة، يلق تجاهها موقف المتفرج في مواجهة صرخات البشر ومعاناتهم الحقيقية. هذه اللوحة من الأنماط البشرية التي تروّج لها وسائل الإعلام، نجدها واضحة كل الوضوح عند مؤلف جديد من زمرة كتاب الدراما الحديثة الجدد وهو "يان كلاتا" الذي يكتب مسرحية بعنوان "ضحك جريهوتا". أبطال مسرحيته إعلاميو تلفزيون، ينتظرون في روما موت البابا⁽¹⁾ بكاميراتهم المصوبة نحو الفاتيكان. أما وقت الانتظار فيشيعونه في التسلية. وعندما تدق الأجراس أخيرا معلنة موت البابا، فإنهم بدلا عن أن يصوبوا الكاميرات ليعصروا الحدث الجلل، فإنهم يوجهون شاشة التلفزيون نحوهم، ويخلقون فيها لأنه في اللحظات نفسها لليوم نفسه يتم حفل طلاق لاعب كرة قدم مشهور هو "دافيد بيكهام".

يصبح التلفزيون كوسيلة من وسائل الإعلام مصدرا أساسيا من مصادر هجوم كتاب الدراما الجدد، فهم يعلمون حق المعرفة آليات الإعلام ومساراتها، يعرفون ذلك من واقع خبراتهم وتجاربهم الشخصية، فقد عمل العديد منهم في هذا الجهاز. وليس المقصود هنا وسائل الإعلام في بولندا الشيوعية، حيث كان يكتب فوق الحواشي علانية شعار "التلفزيون يكذب!"، ولكننا نتحدث عن التسمينيات من القرن المالف، بعد سقوط النظام الشيوعي، حيث أصبحت وسائل الإعلام حرة، تمثل "السلطة الرابعة" في الدولة. وتبدو هذه "السلطة الرابعة" في كتابات هذا الجيل من كتاب الدراما - هي سلطة الإعلام (الصحافة - الإذاعة - التلفزيون) - مثل السلطات الثلاث الأخرى الباقية مشكوك في مصداقيتها.

وجوه هذا الجيل

وعلى الرغم من أن كتاب الدراما الجديدة كانوا يتجهون إلى رحلات خارج أماكن إقامتهم، وينتقلون إلى أماكن تجمع المشاهدين، فإن تواجدهم يبقى مع جيل يمثل نفس الآمال والأهداف - على الرغم من مختلف الظروف العاكسة - مركزا للانتباه والاهتمام. هذا التواجد يجعل من هؤلاء المؤلفين متنافسين على المكانة التي تحتلها كتاباتهم التي تمثل جيلهم وهمومه. يتحقق هذا الهدف بوضوح عبر كتابات ثلاثة كتاب بولنديين من هذا الجيل في ثلاثة من أعمالهم على الأقل: "الفتويج" للكاتب المسرحي "م. مودجيهلفسكي"، و"ضحكات جريبروتو" للكاتب المسرحي "ي. كلاتا"، و"رحلة إلى الغرفة الداخلية" للكاتب المسرحي "ميخاو فالتشاك".

بطل المسرحية الأولى "الفتويج" هو طبيب من الريف، تنهار حياته الزوجية عندما تتصارع طموحاته المهنية مع مسيرة حياته الزوجية. وفي المسرحية الثانية "ضحكات جريبروتو" نجد أن الشخصية الرئيسية فيها فنان شاب، يصل إلى النجاح بمعونة نجاحات غير متوقعة لمجتمع تغيرت فيه المعايير التي لا يلعب فيها الشرف ولا القيم دورا في تأسيسها. أما المسرحية الثالثة - فنجد طالبا فاشلا ليس بمقدوره النجاح، يحاول بشتى الطرق أن ينشئ أسرة، لكنه لا ينجح تماما كما لم ينجح في تعليمه. هؤلاء المؤلفون الثلاثة ينتمون إلى جيل شهر واشتد عوده حوالي عام ٢٠٠٠ وما بعدها - أي في بدايات الألفية الثالثة، كما قام بتوصيفه النقاد والصحفيون من جيل الكتاب والصحفيين وعلماء الاجتماع الذين يطلقون عليهم "جيل X". يختلف هذا الجيل في ملامحه عن الجيل الذي سبقه، في أنه غارق حتى التخاع داخل شبكة العلاقات الاستهلاكية تجاه العالم، دون تفكير مثالي منهم في تغييره أو شعور بالمرارة تجاه تواجده، حيث قد شغل "الإخوة الكبار" كل الأماكن، ولم يتركوا لهذا الجيل الجديد أي شيء.

ويأتي الكاتب المسرحي "ياقيو يوريك" الذي يمثل رابع هؤلاء المؤلفين في ترتيب هذا الجيل بمسرحيته "جيل العري" (بورنو)، حيث نتعرف على شباب من رجال الإعلام يعيشون في إحدى المدن البولندية الكبرى، وهم يستفيدون استفادة كبيرة من واقع النظام الرأسمالي، فيحيون في أحضانه، ويسبحون في بحاره ليصبحوا أثرياء. من بينهم "جونى"، منتج من منتجي التلفزيون. وفي حقيقة الأمر اسمه الأصلي "يانيك"، لكنه لا يحب أن يناديه أحد بهذا الاسم. في الفقرة التالية يعرض علينا ميزانيته المالية بتفصيلها:

جونى: (....) لقد قدمت مائتي برنامج تلفزيوني للمشاهدين. كسبت من وراثتها مليوني زوليتي^(١). ومائة ألف كسبتها من جراء عملي كممثل، وخمسون ألفا كسبتها ككاتب. وطوال هذا الوقت وفرت الكثير، لأن المبالغ المدفوعة مقابل السكن، والتلفزيون، والطعام، حسبتها كلها من بين التكاليف. والآن حسابي في البنك مليونان ومائة وخمسون ألفا. نسبة الأرباح في البنك هي مائتا ألف زوليتي على الأقل. مما يعني أن مكسبي في الشهر الواحد حوالي عشرين ألف زوليتي. وهذا يكفيني واحتياجاتي. ألفان أدفعهما لإيجار السكن. ألف للتلفزيون، ثلاثة آلاف للأكل. خمسمائة زوليتي للكتب، والسينما

والسرح، والخمسمائة الأخرى "للسولاريوم" وحمام الشمس. ألف للتخلص من الشعر الزائد في الجسم، ومائة لأبوات التجميل. ولقاءات الجنس المدفوع أربعة آلاف. وأدفع للسائق ألفين. والحفاظ على السيارة خمسمائة. وقطع غيار ألف. أما الملابس فهي كثيرة، للدرجة التي تكفيني حتى نهاية حياتي. ما الذي علي أن أنفق عليه بعد؟

تتبع مشكلة "جونى" من أنه يريد أن يصبح فنانا، لكن الواقع اليومي الذي يعده عنصرا ملهما للفن، لم يعد فيه مكان للفن. يمنحه معدو البرنامج التلفزيوني ست دقائق فقط لتلخيص الدراما التي كتبها. وعندما يعترض، يوضح له مدير القناة أن "الإعلانات تفتقر".

إن مسرحيات المؤلف البولندي "يوريك" تزخر بمشاكل هذا الوسط الإعلامي الحيوي، ويسخر سخرية لاذعة عبر مسرحيته من صيغة الدراما التي تتسمى بـ"دراما العنف". فالشخص الذين يمثلون البولنديين في مسرحه مغرمون بالنموذج الغربي ومستعدون من قبله، خاصة بعد مرحلة التغيرات الكبرى التي وقعت في بولندا حيث تتعاقب ثورات أخرى في كافة بلدان أوروبا الشرقية، يتم من بعدها تحول من نظام سياسي شيوعي إلى نظام يقع بين الليبرالي وشبه الرأسمالي. يحاول الكاتب في مسرحيته السخرية بشكل كاريكاتوري من تلك الأنظمة التي تبنتها أوروبا الشرقية، ومن بينها بولندا، مقلدة فيها الغرب تقليدا أبله دون تقييم أو نقد. ويصور الكاتب فئة شبه المتعلمين وأشباه المثقفين باعتبارهم فئة تحاول تقليد النمط الغربي تقليدا أعمى دون حوار متبادل. فالواقع الجديد بالنسبة لهذه الفئة مجرد مائدة متخمة بالطعام. أما الشكل الرئاسي فيصبح كيف يمكن التهام هذا الطعام برمته دون أن تصاب بطونهم بالألم.

ثمة ملح آخر يتسم به هذا الجيل تغافل عنه النقاد - في رأيي - وهو "مشكلة الهوية"، والشعور بالخوف من تحمل المسؤولية تجاه النفس.

"(...) أبلغ من العمر ثلاثين عاما وما أزال لا أعرف حتى الآن ما الذي أريد أن أكونه!! لا أعرف شيئا حتى عن نفسي" هذه فقرة من مونولوج "ماتشيك" بطل الدراما المعاصرة "التكويج" التي ذكرناها في معرض حديثنا سابقا. وبطل آخر هو "سكورا" رجل في الثلاثين من عمره في مسرحية "السفر إلى غرفة داخلية" لم يكن بمقدوره أن يبدأ حياة مستقلة، ولذلك يعلق على نفسه في غرفة مستأجرة. وينتهي له أنه يرى أطفال أبيه، اللذين يشكو لهما العالم:

سكورا: ماما/بابا، أشعر بالأسف، دائما ما أردت أن أكبر لأصبح شخصا ما في الخارج.. لكنني قد كبرت في الداخل، ويبدو أن كل شيء على ما يرام، ماما/بابا، يبدو هذا غير واقعي، ولكنه ليس بمقتوري أن أتحدث بشكل عادي، أو أضحك، أو أن أكون شخصا يريثا سادجا، لقد أصبحت مخلوقا من الخارج. إني آسف، ماما/بابا.

الاثنان معا - الأب والأم - فضلا عن "سكورا" لديهم شيء مشترك من بطل مسرحية "الملف - Kartoteka" للكاتب البولندي الطليعي "تادوش روجيفيتش"^(١) إنها يهربان مثله من الواقع اليومي في سرير. ومشكلة الدراما تقوم على ملفات لم يخط فيها أحد

يتعلم بعد، ملفات بيضاء فارغة، إنهم لم يعيشوا احتلالا مثل بطل "الملف" عند "روجيفيتش"، مثلما عاشها أجدادهم، ولم يلتحموا في معارضة حقيقية مثل ما عاشها جيل آبائهم. ولا يبدو ظاهرا في الأفق شيء يمكن أن يحدث للـ هذه الثغرة من الفراغ داخل "ملفاتهم" في المستقبل بأوراق جديدة.

العدمية في مواجهة المسيحية

في عام ٢٠٠٢ تمت علنيا قراءة أول دراما لكاتب بولندي جديد هو "روبرتو بوليسكو" بعنوان "اقتلوا بوند" كانت هذه المسرحية إعادة صياغة جديدة لنص صامويل بيكيت "في انتظار جودو". تدور أحداث مسرحية "اقتلوا بوند" البولندية في غرفة من غرف فندق. أما أبطال المسرحية فهم شباب صغير مغمم بأفلام الإثارة والرعب. وهذا الارتباط بمسرح العبث كان مجرد حادث عرضي: فبيكيت كان يصف عالمه في مسرحه بعالم مجزرة الحرب، التي كان يهرب منها الإنسان بلا نتيجة نحو رب غير موجود. بل إن كاتبها البولندي "بوليسكو" يقوم بتغيير واضح أكثر راديكالية: فبدلا من "جودو" كان أبطاله ينتظرون "جيمس بوند"، الذي ينوون قتله. لقد حل الإله الزائف الذي يمثل "ثقافة الجماهير" محل "عدم حضور الرب" - مما يخلق رؤية أكثر تشاؤما للتنبؤ بالواقع ومستقبله.

لقد كُتب الكثير حول العدمية في السنوات العشر الأخيرة، لكن الكلمات كان التعبير عنها منحصرا، من خلال فئة من الشباب، وقموا شحايًا فوضي المتغيرات السريعة والمتلاحقة داخل مجتمعهم البولندي فلدنوا الإيمان بالقيم والمبادئ وتحولوا إلى مجرمين. كان هذا موضوع أهم مسرحية في بولندا في سنوات التسعينيات، وهي "الموت مبكرا Młoda śmierć" للكاتب المسرحي البولندي "جيجيوش نافرونتسكي - Grzegorz Nawrocki"، والتي تستند إلى قصص حقيقية للقتلة من السببية تتراوح أعمارهم بين إحدى عشرة وتسع عشرة سنة، وليس لعمليات القتل التي يرتكبونها أي مبرر أو سبب، إنهم يقتلون لمجرد اللعب واللهو. وما يحدث في بولندا اليوم ينبئنا بأن واقع المجتمع البولندي أكثر سوءا من عشر سنوات مضت: فالعدمية والإحباط قد انتشرا مطوقين مختلف فئات المجتمع البولندي، بصرف النظر عن العمر السني لهؤلاء القتل، أو التعليم، أو الأصل الذي تعود إليه أرومتهم.

ويصف "بافيو يوريك" هذه النظرة في عمله المسرحي "جيل البورنو" من خلال المستفيدين من معجزة الاقتصاد البولندي، وهم شباب متعلمون، وأثرياء، ينتمون للعدن البولندية الكبرى، لديهم كل شيء يحملون به، ولذلك فإنهم يشعرون بالملل، مما يدفعهم لكسر هذا الملل في البحث عن طرق وأشكال غريبة يبحثون من خلالها عن المتعة وقضاء الوقت، فيقومون بفعل الجنس الجماعي، وتناول المخدرات. إحدى أبطال المسرحية "كاشكا"

حيث تقتل بشكل منتظم أطفالها الرضع، وتخفي نوحهم في الجزء العلوي من اللوحة الكبيرة. تبرر سلوكها هذا بأنها ليست معدة بعد للأمومة.

أما المؤلف المسرحي البولندي "كلاتا" فيعرض في مسرحه إفلاس القيم وخواصها داخل وسط الفنانين. ففي مسرحيته "ضحكات جريهروت" نتعرف على فتان معروف يرمز له بـ "AND" إنه فتان يقدم الفنون متعددة الوسائط وبعد من أكبر إنجازاته عمل نسخ فنية طبق الأصل من مصادرها، وتقدمها في الجناح البولندي بعرض "فينيسيا". ويبرر الفنان عمله بأنه يريد بهذه الطريقة أن "يعبر عن رأيه في المجتمع الرأسمالي، بأن يضع برازه فوق رؤوسهم"، ولكن هذا لا يوقفه عن أن يبيع "تماثيل نحتية" لقاء أموال طائلة. فخصيصة "AND" لا تمثل تيارا صادما في الفن الحديث فحسب، بل إنه فضلا عن ذلك يحرك استتباب المجتمع و"التابو" الديني، وقبل كل شيء موازين التبعة في السوق. ولأنه يريد رواجاً لبيع سلعته (وهي هنا أعماله الفنية) التي يشبع بنفسه بين الشارين إشاعة موت صاحبها، أي "موته"، والفنان الذي بداخله، لأنه يعرف تماما أن الفنان الجيد هو الفنان الميت، الذي يدفع الشارين لافتنائه.

إن كتاب الدراما لا يتوقفون عند ما يحدث لقيم اليوم الحاضر، لكنهم أيضا يحاولون بالإضافة إلى ذلك أن يصوروا مستقبل العالم الذي تنبأ به نص الوصايا العشر

لذلك نجد أن مسرحية "من اليوم ستكون أفضل — Od dzis bedziemy — dobry" للكاتب المسرحي البولندي "بافيو سالي" وتدور أحداثها في دار للإصلاح، تديره راهبات، وهذه المسرحية تضعنا أمام أقدم مشكل فكري واجتماعي عقائدي: مواجهة اللوؤوبة التي سادت التعاليم والأخلاقيات المسيحية. يحدث هنا في مواجهة ما بين نظامين من القيم: نظام نصوص الوصايا العشر الديني، ودستور الإجرام، والمعترف به من قبل الشباب المجرمين. أما القانون الأول وقيمه فيصدم السارقين، أما الثاني فإنه يعتبر سرقة مائة زوايتي⁽¹⁾ ليس إلما، على اعتبار أن "أي شخص يمكن أن يفقد أو يضيع منه هذا المبلغ، أو قد يمنحه لأحد تصدقا⁽²⁾". إن نظام القيم الأول يقول: "لا تقتل"، أما الثاني فيقول: "يمكنك أن تقتل، إذا علم أحد وجه فتاتك على وجهها. فالنساء لا يسمح بضربهن!".

أما الكنيسة التي انتصرت على الشيوعية، فينظر لها - عبر الدراما البولندية الجديدة وأحدثها - باعتبارها مؤسسة منشغلة بنفسها أكثر من انشغالها بعموم البشر، فليس بمقدورها ملاحظة الواقع اليومي بعمومه. في مسرحية "ووتسيا وأطفالها" للكاتب البولندي الحدائي "ماريك بروخيفيسكي"، نشاهد قسيس كنيسة القرية منشغلا حتى النخاع بالدعاية للأعياد الكنسية والاحتفالات الدينية، فلا يكون بمقدوره ملاحظة وقوع مأساة فتاة، يدفعها البشر وكل من حولها إلى قتل أطفالها. إنها لوحة تعبر عن التناقض الواضح في ما بالغت به الصحافة البولندية في سنوات التسعينيات ووصفت في كتاباتها وأعلنت عن تدخل الكنيسة المبالغ فيه، باعتبارها مؤسسة دينية ليس لها الحق في التدخل في القضايا المدنية، والخصوصيات الحياتية للمواطن البولندي. فمسرحيات "سالي"، و"يوريك"

و"بروخنييفسكي" - إن - تدعو إلى حاجة الإنسان الكبرى للمكانة الأخلاقية الرائدة، والتي ليس بمقدور الكنيسة البولندية القيام بها.

القضاء على العنصرية الأسري

ما دامت الكنيسة ليس بمقدورها أن تتحمل مسؤولياتها تجاه الحالة الأخلاقية للمجتمع، فكيف يمكن للأسرة باعتبارها خلية المجتمع أن تحقق هذه الحالة؟ إن البرامج المتتالية التي يعلنها الساسة عن برامج الأسرة، ينبغي أن تكون مرنة لتقبل مهمات جديدة. ولكن مع الأسف فإن الدراما أيضا لم تعد تؤمن في أن الأسرة البولندية، يمكن أن تكون ملجأ أو عشا تهدأ فيه نفوس الأسرة وتستقر، بل أسست جحيما تعيش فيه الجرائم البشعة.

هذا النوع من الباثولوجيا أو الحالة المرضية - أسبابها وأعراضها - في الأسرة البولندية، تقدمه مسرحية للكاتب المسرحي البولندي الحدائي "سالا -". في مسرحيته "من اليوم ستكون أفضل". أحد أبطال المسرحية "كوبيليك" يؤكد في حوارهِ عن أساليب التربية، التي كان يتبعها والده معه. وعندما أراد الوالدان أخذه معه إلى البيت، وإخراجه بالقوة من دار الإصلاح التي يعيش فيها، فإنه يتمنى الانتحار عن أن يعود معهم إلى بيت الأسرة. في هذا المحتوى قدر من المفارقة الدرامية، تخفي حقيقة تتسم بالسخرية، وهي أن إحدى الريبيات ويطلق عليها "الخالة ليئا" تتعامل مع الصبية في دار الإصلاح كأم، وهي في حقيقة الأمر عاهرة من عاهرات المدينة، ويتضح لنا أنها أكثر حساسية وإشفاقا وحنوا وتفهما للآلام التي يعانيونها، والظلم الذي يشعرون به، وربما بدرجة أكثر بكثير من أمهاتهم الحقيقيات، أو أمهاتهم من الناحية البيولوجية.

ومن أكثر اللوحات الأسرية اقترابا من الجحيم اللوحات المشهدة في مسرحية "ووتسيا وأولادها" للكاتب المسرحي البولندي الحدائي "ماريك بروخنييفسكي"، وتعد هذه المسرحية واحدة من أهم مسرحيات بدايات الألفية الثالثة. اعتمد المؤلف في كتابته لها على قصة قاتل للأطفال في مدينة "شيدليتسكي" الصغيرة، التي قام فيها بالاشتراك مع حماته بقتل أربعة أطفال رضع. يرسم المؤلف في هذه المسرحية عالما تغلفه الغيوم، عالم من المفترض أن يكون متحضرًا سمح فيه بأن ترتكب جرائم كهذه. في المسرحية نتعرف على "سارة" المسيطرة على البيت، وزوجها الديوث الذي لا رأي له، والذي يختفي طوال أسبوع بأكمله في المدينة، ليعود إلى البيت في يوم الأحد سكيما مترنحا، كي يطالب بحقوقه الزوجية. أما "ووتسيا" التي تنتمي في أصولها إلى بيت من بيوت الأطفال اليتامى، فليس لها أحد تعتمد عليه أو يساندها، إنها تخضع لسقوط السيدة المعجوز التي تكرهها كراعية شديدة هي وأولادها.

تحدث مأساة "ووتسيا" كاملة أمام ساكني البيت وسكان القرية الذين ينظرون لها دون اهتمام وبازدراء شديدين. وتنتقل حالة الصمت المطبق أمام ما يحدث وتعتمد أيضا إلى المجتمع المحلي برمته. أما نساء القرية فإنهن يشعرن بأن شيئا ما شبرا يحدث، ولكنهن

يخدمون تمثال السيدة مريم العذراء، ويلتفون حولها، ولا يتحركون. في الوقت نفسه لا ينبس
ببنت شقة، حيث تتم جرائم القتل...

امراة ٢: ولكن من الواجب أن لا يمكن أن يترك الأمر على حاله.

من الواجب أن نخبر أحدا، ما الذي علينا عمله...

امراة ٦: من السهولة قول ذلك.. "نخبر أحدا" .. عن أي شيء ومن؟

هل أنت يا سيدتي شاهدت ما حدث بعيني رأسك؟

شرطة، محكمة.. يا إلهي الكريم.

كوفالسكا: ينبغي أن تكون هناك أدلة وإثباتات، أو يذهب المرء بنفسه
ليشهد.

لم ير أحد شيئا، ولم يسمع.

كل منا لديه حياته الخاصة. أنا لا أمنعك من فعل ما تريد.

لهذه الحالة المرضية أو الباثولوجية خلفيتها الاقتصادية: فـ"ووتسيا" ليس بمقدورها
أن تستقطع نفسها، والأطفال، من المحيط الإنساني المريض الذي يحيط بهم من كل جانب،
وليس لها مكان تلجأ إليه. وهناك حيث لدى الأسرة مكانة صلبة للتشبث بالوجود، فإننا
نجدها قد تحللت روايتها الأسرية. وهذا ما يحدث كذلك في مسرحية الكاتب البولندي
"بيجا - ..." تحت عنوان "فلنتحدث عن الحياة والموت"، التي تقدم صورة لعائلة ثرية من
الطبقة الوسطى. فأعضاء هذه العائلة التي تمثل تمثيلا واضحا عائلات المدينة، نكتشف أنهم
يعيشون في عزلة عن بعضهم البعض، ويكون الشكل الوحيد للتواصل في ما بينهم هو سؤال
يلقى على أعقاب باب الخروج: "أتريد شيئا مني؟"، وهو سؤال لا يجيب عليه أحد في
معظم الأحوال. إن تواصل الإنسان مع الآخر يحل محله جهاز "التليفون"، حيث يقضي
الأبطال أَسْرارهم، ويتحدثون عن مشاكلهم مع معارفهم عبر جهاز "التليفون". وعندما
تستحيل حياتهم رمادا، وتتهدم فوق رؤوسهم، فإنهم يبقون وحيدين بمفردهم؛ وما تزال
ساعة التليفون في أيديهم. لا ينقسم شيء، باستثناء "الحب" الذي لا يملكونه.

هؤلاء هم كتاب الدراما الجديدة المنتمون لكل ما يدور من حولهم، ولكل ما يحدث
في غضون بدايات الألفية الثالثة، وعلى مدار سنوات ربع القرن التالية، إنهم وتحت ضغط
الحالة القوضية التلغمية وسيطرتها، يضعون تساؤلات مهمة في دراماتهم حول: مصير
بولندا، ومكانتها في أتون هذا الصراع اليومي، ومكانة العقيدة في حياة الإنسان، ومكانة
هذه العقيدة داخل نسج التلاوات والصلوات الكنسية، وواجبات الالتزام بدروس الدين،
وصولا لكسر الجماهير لهذه القوانين؛ سواء كانت إنسانية أو إلهية؟ ما هذا الذي
يحدث، عندما يكون ذلك المجتمع، الذي كان يبجل شخصية البابا يوحنا بولس الثاني
قبل موته - وهو من أصل بولندي - ويقده، نجد ذات المجتمع يصبح أصم عند سماعه

تعاليمه، خاصة تلك التي يؤكد فيها فكرة "التسامح"، وغلبة القيم الروحية على المادية؟ لماذا يفضل البولنديون الامتلاك على الكينونة؟

قبل العاصفة

إن موقف الوجود المعاصر لمهدي المسرح يكتب عنه المخرج البولندي المعاصر "كرستيان لوبا - Krystian Lupa" قائلا: "... لقد توقف العالم اليوم عن أن يكون بالنسبة للإنسان عشا حاضنا. فالشباب يمسون في مواجهة الواقع اليومي، الذي تعلق فيه قاعاتهم، يشعرون بأنهم مجرد غرباء، وثمة تجارب لشباب المبدعين، تحاول البحث عن لغة تعبير جديدة"⁽¹⁾.

تحدث "لوبا" في هذا الحوار عن "ساره كان" و"مسرح العنف"، ولكن هذا الوضع هو أيضا جزء لا يتجزأ من تكوين الكتاب البولنديين الجدد. وتنضح ظاهرة "مسرح العنف" في مسرحياتهم. فأبطال الدراما البولندية هم بشر يشعرون بالوحدة، وفي صراعاتهم اليومية والداثة، لا يجدون أنفسهم لا في الأسرة، ولا في الحب، ولا في الدين. ويتعاملون مع الدولة عن غير ثقة، ويتعاملون مع أجهزة الإعلام باعتبارها برميلا من الشر المستطير، والقهر. ويستسلم هؤلاء الأبطال - عن غير توقع - للشرور، بصرف النظر عن كونهم فقراء أو أثرياء. وفي العالم الذي يحيون فيه لم يشجب فقط القانون الأخلاقي، ولكن أيضا القانون الإنساني. فجوهر المشكلة يعبر عنها واحد من أبطال العمل المسرحي "توكسين". إنه الأب الذي يطالب بتنفيذ عقوبة الإعدام على قاتل ابنه. إنه يحاوره الحوار الأخير قبل موته:

MR: بلا توقف يذيعون في التلفزيون، أننا نعيش في داخل إطار ثقافة

أوروبية. أنعرف على أي شيء تقوم هذه الثقافة الأوروبية؟ تقوم

الثقافة الأوروبية على قتل من أمثالك يقتلون الأبرياء. ويصنعون

منكم شهداء. ولذلك فإن مشكلتي هي مشكلة تدور ما بيني وبينك.

أتفهمني؟

قد يقول أحد ما إن هذه "الصورة السوداء" اللون للواقع البولندي اليوم، هي صورة مبالح فيها، لأن معلم البولنديين يشيدون في سلام حظهم وسعادتهم، يولد لهم أطفال، وهم يقومون بتربيتهم، إنهم يعملون ويستريحون، وتسجل الدولة ارتفاعا في الاقتصاد القومي، ويحققون نجاحات في المجال الدولي. لكنّ الظواهر السلبية التي يكشف عنها النقاب كتاب الدراما، تجدنا نكتشف أن وراء هذا الشكل الخارجي، أو ذلك المظهر البراق، كثيرا من السلبات الواضحة، والبولنديون يتجاوزونها بالصمت.

إن الدراما في كل ثقافة تتغذى على الصراعات والأضداد، وأفضل غذاء للدراما هو "الشرور"، وكلما كانت هذه "الشرور" متبجحة وقوية، كان ذلك أفضل للدراما والمسرح. ويمكن لنا أن نعتبر في أفضل الدرامات البولندية الحديثة، ليس ظلال الحياة اليومية، أو تلك

الشرور التي نلاقها دوماً فحسب، بل وفضلاً عن ذلك كله الشعور باقتراب حدوث كارثة اجتماعية شاملة، يستحيل إيقافها. ونحن نريد أن يخطئ هؤلاء المؤلفون الجدد في توقعاتهم وتنبؤاتهم الكارثية، ونريد أيضاً أن تكون صورة العالم الغارق في بركة العنف والفوضى مبالغاً فيها. ولكن عندما نستيقظ صباحاً ونفتح الجريدة اليومية، فإن آمالنا تهبط علينا بالكارثة في الأفق وتدور حولها.

هذا واقع كتاب الدراما الجديدة في بولندا في الوقت الحاضر، وأعمالهم الدرامية الحديثة، المعبرة بقوة عن بدايات الألفية الثالثة في بولندا قد تخلو من الميراث الأدبي الذي ورثه الأجداد من رواد المسرح البولندي بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وربما يكون خالياً من كل قيمة شكلانية أو سينوغرافية جديدة، لكنها رؤى كتاب بولنديين شباب يرون بولندا بعمقهم دون تجميل أو زخرفة أو تزييف. وقد نستجيب للمسرحيات هؤلاء الكتاب المبدعين أو نسد الآذان عنهم، ونحلم في صمت، ولكن الذي لا شك فيه أن هذه الدراما الجديدة هي ثورة على الميراث الأدبي القديم، بل تتجاوز تعدد الجيل الثاني على القوالب الجاهزة، وتتعدى كل إنجازات التقنية في طريقة تناول سبل الكتابة أو في سياق ما يعرض، أو في الرسالة أو في الأهداف. إنه مسرح جديد بإحالاته العصرية وتجاوزة "الطليعية" و"العبثية". وعلى الرغم من تأثر هؤلاء الكتاب الجدد من المصدرين الآخرين (الطليعية والعبثية)، فإنهم كيدوا لأنفسهم لغتهم المتمردة، وتناولوا الحاضر بكل قسوته وعنفه، ليكتبوا شهادتهم على عصر يسقط، وعصر جديد يولد من الدخان والتراب.

الهوامش:

- (١) "رومان بالوفوسكي - Roman Pawlowski" الدراما البولندية في مواجهة نقلها، دراسة خطية مكتوبة على الكمبيوتر: ١. و"رومان بالوفوسكي" يعد واحداً من أهم الكتّاب البولنديين الحداثيين.
- (٢) استخدمنا مصطلح "ما بعد المعاصرة" داخل إطار البحث، ويقصد كاتب البحث منه أن يحدد الفترة الزمنية لكتابة الدراما البولندية الجديدة (في الفترة الواقعة ما بين ١٩٩٠ حتى اليوم) وهو ليس مصطلحاً له علاقة بأية مصطلحات علمية متعارف عليها في المعاجم وكتب المصطلحات، بل هو للاستخدام الخاص بالدراسة صاغه كاتب هذا المقال لتسهيل قراءة البحث.
- (٣) ولهم شكبير "هاملت" للشهد الثاني في الفصل الثالث.
- (٤) جيل "البورنو" - رومان بالوفوسكي - ص. ٥ دار النشر البومة الخضراء "كراكوف" ٢٠٠٤.
- (٥) فينكاشي - اسمه الحقيقي "ستانيسواف إيجنانسي - فينكاشيفتش" (١٨٨٥ - ١٩٣٩) كاتب دراما، ومنظر مسرحي، وفيلسوف، صاحب التيار في الفنون التشكيلية البولندية يطلق عليه بـ"الشكلين"، تنصف دراماته التي كتبها بالأسمة الجروتسكية أو المانتازي. من أهم أعماله المسرحية: "الأم"، "الجنون والراعية"، و"في قصر صغير" وغيرها من المسرحيات التي كانت تمثل - وما تزال بالتيار الطليعي/ العبثي في بولندا.
- (٦) "فيتولد جومبروفيتش" (١٩٠٤ - ١٩٦٩) كاتب روائي ومسرحي - صاحب تيار العبث في بولندا في الخمسينيات من القرن السابق، تدور أعماله في معظمها حول قضية "الشكل"، وحالة "مدمم التشج" للفرد الذي دائماً يمثل دوراً في المجتمع لأنه يخضع للأشكال والقوالب النفسية والاجتماعية والأعراف التي ينتجها الإنسان في المجتمع للعاصر. من أهم أعماله الروائية: "فيرديفركي" و"الكون"، ومن أهم

أعماله المسرحية: "الزواج"، و"لوبيتكا"، و"أيلونا أسيرة بورجوندا" وغيرها من الأعمال الطليعية في المسرح البولندي.

(٧) "سوافومير مروجيك" كاتب ساخر جروتسكي من أهم الكتاب المسرحيين الطليعيين الذين ينتمون لجيل كتاب المسرح البولندي في الستينيات.

(٨) الكتاب البولنديون الرومانتيكيون يمثلهم "آدم ميتسكييفيتش" (١٧٩٨ - ١٨٥٥)، و"يوليوش سوافاتسكي" (١٨٠٩ - ١٨٤٩) و"زيمونيت كراشينسكي" (١٨١٢ - ١٨٥٩). إنهم يمثلون مثلث الشعر المسرحي في بولندا في القرن التاسع عشر، وأعمال هؤلاء الكتاب ترتبط بالرؤية التيشيرية للشعور والتمرد ضد المحتل الغازي من بروسيا والنمسا وروسيا القيصرية، حيث انقسمت هذه الدول بولندا في ما بينهم.

(٩) رومان بافوفسكي - "جيل البورنو - Pokolenie porno" - ص. ٦، دار النشر: "اليومسة الخضراء" كراكوف - بولندا عام ٢٠٠٤

(١٠) "Testosteron" وترجمتها حرفيا: هرمون إفرازات الخصية.

(١١) المقصود بالبابا هنا: "البابا يوحنا بولس الثاني" وهو بولندي الأصل، والذي أصبح أول بابا للفاثكان من دولة شيوعية، وهو من الذين قاموا بشعور في السياسة البابوية والفاثكان، حيث بدأ في القيام بزيارات في مختلف بلدان العالم الثالث، وكان نصير للقراء، ومطالب الدول الكبرى بمراعاة مصالح الدول الفقيرة. وتمرد على الفكرة التي كانت ترفض تحريك البابا من الفاثكان وعدم نقله إلى خارجها. كانت دعوته الأساسية هي التسامح الديني واحترام كل عقيدة على حدة دون تعصب. سواء كان الدين المسيحي أو الإسلامي أو اليهودي. ويتولي بعد وفاته "بابا" جديد ألمانى الجنسية.

(١٢) مليونان من العملة البولندية (زولتي) تساوي حوالي أربعة ملايين ونصف اللين من الجنيهات المصرية.

(١٣) "الملف": يعود زمن أحداث هذه المسرحية إلى عام ١٩٥٧. تقدم مسرحية "الملف" للمرة الأولى في العاصمة البولندية "وارسو" في عام ١٩٦١. يعبر مؤلفها بوضوح عن التيار المضاد والمعارض للفاشية الهتلرية، والفاشية الماركسية الجديدة. لكن هذا النقد لا يأتي من خلال "مانيفستو" مباشر، بل عبر عمل مسرحي متقن، يتسم بلغة فنية جديدة تسفوح تيار المسرح العيشي، لهذه اللغة دلالاتها وسفاراتها الدرامية. وعلى الرغم من إنسانية الفكرة وشمولية الطرح، فإن المسرحية بولندية في جوهرها ومناخها وأطروحتها. حيث إنها "ملف" من ملفات التاريخ البولندي الحديث. فيقبلها الذي نجا من موت محقق حين اقتيد إلى المجزرة البشرية الهتلرية في أثناء الحرب العالمية الثانية - كما جاء في إحدى قصائد المؤلف "روجيفيتش" - فإنه يحاول أن يحيا ويعمل كأبي بولندي في المجتمع، وما تزال جراحه مثقلة، ويهرب من واقعه اليومي الجديد عبر رقائه الدائم في الفراش، يتوهم عوائله ويعد ذكريات الزمن فيختلط الماضي بالحاضر ويتحولان. راجع مسرحية "الملف" تأليف الكاتب البولندي تانويوش روجيفيتش ترجمة: هناء عبد الفتاح متولي، تقديم ومراجعة: دوروتا متولي - سلسلة المسرح القومي للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - عدد ٦٨٩ عام ٢٠٠٤.

(١٤) مائة زولتي حوالي مائتي جنيه.

(١٥) "البحث عن منتق من الناحية الأخرى" حوار مع المخرج كرسيتيان لوبا - مجلة "Republika" - الجمهورية - ٢٠ من أبريل عام ٢٠٠٢.

المصادر:

1. Praca zbiorowa - Literatura polska 1918 - 1975, Warszawa 1975
2. Praca zbiorowa - Leksykon PWN, Warszawa 1972

3. Praca zbiorowa - Polskie sztuki współczesne 1968 – 1970, Warszawa 1970
4. Praca zbiorowa - Nowe polskie sztuki 1970 – 1975, Warszawa 1975
5. Marczak-Oborski St.- Teatr polski w latach 1918 – 1965, Teatry dramatyczne, Warszawa 1985
6. Zaworska Helena - O literaturze polskiej, Warszawa 1982
7. Eustachewicz Leon - Dramaturgia polska w latach 1945 – 1977, Warszawa 1979
8. Szaniawski Jerzy - Dramaty wybrane, Warszawa – Krakow 1987
9. Pawłowski Roman – Pokolenie porno, Zielona Gora 2004

قراءة تفكيكية

في إشكالية علاقة الانا بالآخر

في المسرح الأمريكي النسوي الأسود



محمد السعيد القن

تمهيد:

تتمفصل هذه الدراسة بصفة أساسية حول إشكالية العلاقة بين "الأنا/ الذات" الأنجلو أمريكية البيضاء "والآخر/ الموضوع" الإفريقي الأمريكي الأسود، خاصة المرأة السوداء، كما تتناولها الكاتبة المسرحية السوداء أدريان كينيدي في راعيتها المسرحية "ذلك للفرز الغريب للفيجرو" (١٩٩٦).

ونظراً للطبيعة الإشكالية/ الفلسفية لموضوع "الأنا/ الذات" في مقابل "الآخر/ الموضوع" أو "الذاتية" في مواجهة "الغريبة"، فإن الباحث يتبنى المنهج التفكيكي The deconstructive approach وذلك بغية تفكيكه، إن لم يكن نمفه، تلك التراتبية hierarchy التي تحكم علاقة الرجل/الأنا بالمرأة/ الآخر في المجتمع الإنساني عامة، والمجتمع الأمريكي على وجه الخصوص، والتي دائماً وأبداً ما يعاد إنتاجها في فنون وآداب وخطابات تلك المجتمعات In their various discourses. وحسب فيلسوف التفكيك Deconstruction جاك دريدا فإن التفكيك أو القراءة التفكيكية هي مقارنة مبدعة لكافة أشكال العلاقات التراتبية السلطوية بغرض تفكيكها ثم إعادة تركيبها وصياغتها في أشكال تكرر قيم المساواة والندية والحاجة للتبادلة وتقبل الاختلاف والتسامح والاعتراف بحقوق الآخر الإنساني وشراكته في رحلة الحياة. كما يستفيد الباحث أيضاً من المنهج البيئي The interdisciplinary approach في استقصاء وتعميق فهم الظاهرة موضوع البحث. فطبقاً لهذا المنهج يمكننا الاستعانة بكل ما تقدمه الحقول المعرفية المختلفة الناجورة للأدب من مقاهيم وأدوات واستبصارات Insights واكتشافات لتعميق معالجة وفهم تلك الإشكالية الجديدة - القديمة من كافة وجوهها ومختلف جوانبها وأبعادها لإضاءتها، وذلك حتى يتسنى للقارئ أن يدخل في حوار مبدع مع تلك الدراسة بغية طرح المزيد من التساؤلات

وأشكال القراءة الشارحة التي يقدمها الباحث هنا في دراسته هذه. فكل قراءة، كما يؤكد لنا هارولد بلوم، ما هي إلا إساءة/ تحريف قراءة (a kind of misreading) بل إن النظرية الأدبية ما بعد الحداثية كلها تدور في فلك هذه المقولة ذاتها^{٢٠}.

• عودة إلى المستقبل :

ظلت إشكالية العلاقة بين الأنا/ الذات "المتعالية/ التراتسندتالية" والآخر/ الموضوع الكولونيالي/ المستلب تلح على الباحث وتأبى إلا أن تنصدر خارطة اهتماماته الثقافية، وكان ما لها من سطوة وغواية لدرجة الهوس "الشبقي" بتلك العلاقة في كافة أشكالها وتجلياتها وتنويعاتها الخطابية/ اللمتية. ففي كافة الخطابات/ الكتابات الصادرة عن المركز ظلت الذات الذكورية الأوروبية البيضاء تتشبع بالمركز الذي هو، كما يقول جاك دريدا أبوه التفكيكية، رمز الحضور الدائم الثيولوجي من ثم والتميز والقوة والهيمنة والسيطرة والغفرة، وفي المقابل تمت صياغة كل الأمم والشعوب والثقافات والأجناس الأخرى لتشكل الأطراف/ الهوامش، والتي هي رمز الغياب الدائم ومن ثم التهميش والتبعية والاستلاب - فكل العالم/ العوالم غير الأوروبية هي "الآخر" بالمعنى الفلسفي التاريخي وهكذا تكون "الغريبة" هي قدرهم جميعاً الذي لا فكاك منه ولا أمل في تغييره في سياق هذا الطرح، وإلا فالهمجية والبربرية والإرهاب هي البديل عن تلك "الغريبة" إنها تلك الثنائية "الأسطورية" وما ترتب عليها من السماح لنسبة ضئيلة من سكان هذه العوالم بالتسيد والهيمنة والطفيان ومن ثم "إخضاع وإقصاء" الآخرين التي ظلت تلح على الباحث حتى أبين أنه لا مفر من تعرية الجوهر الخطابي/ الأسطوري/ الاستشراقي لتلك الإشكالية، وذلك من خلال مقاربة إشكالية لمجموعة من التساؤلات دونما ادعاءات أرثوذكسية/ لاهوتية في إمكانية الوصول إلى حقيقة/ الحقيقة (أين هي تلك الحقيقة المتعالية المطلقة؟)، وإنما بغية تقديم قراءة/ إساءة قراءة أخرى لهذه الإشكالية موضوع الدراسة. وفيما يلي بعض هذه التساؤلات الإشكالية :

ما طبيعة تلك الثنائية التقابلية بين "الذات" و"الآخر"؟ هل هذه المفاهيم (الذات/ الآخر...) هي مفاهيم طبيعية/ عالمية/ دياكرونية أم هي مفاهيم ثقافية/ خطابية سينكرونية؟ ما الذي أدى إلى أن تأخذ تلك العلاقة شكلاً تراتبياً، تأتي فيه هوية الذات/ الأنا دائماً قبل/ فوق هوية الآخر/ الموضوع فتحيله إلى موضوع تمارس عليه كل عدوانها ووحشيتها، وتستغله في إشباع كل غرائزها وشهواتها الشبقية وتغطي به قبورها ولا إنسانيتها؟ ما الذي جعل شعباً أو جنساً أو ثقافة ما هي "الآخر" التاريخي الذي لا يملك إلا أن يستهجن تلك "الغريبة" المفروضة عليه ويعمل على استنساخها وإعادة إنتاجها في كافة أشكال علاقاته ومراحل وجوده؟ كيف كانت مقاربة الكتاب عبر العصور والثقافات لهذه العلاقة الإشكالية بين "الأنا" و"الآخر" في كافة تجلياتها وتنويعاتها وأشكالها؟ كيف تناولت الكاتبة الأمريكية السوداء أدريان كينيدي تلك العلاقة في مسرحيتها "قيد الدراسة"؟ وكيف قامت بمسرحة "الغريبة المزبوجة" للمرأة الأمريكية الإفريقية السوداء داخل تلك النصوص؟ وما الغرض من وراء تلك المعالجة المسرحية وما الرسالة المزمع توصيلها إلى جماهير القراء والتفرجين في أمريكا وخارجها؟ هل تسعى الكاتبة إلى إحداث نوع من التغيير أو التحول في هذا السياق؟ أم ماذا؟

ما التهمات والموتيفات التي تدور في فلك تلك الإشكالية كما تم تقديمها داخل ذلك النص المسرحي الذي يقدم مع نصوص مشابهة خطابات مختلفة المنطلقات والاتجاهات والأهداف؟ ما اللامح الشككية والحيل الفنية التي توسلت بها الكاتبة لشرح تلك الموتيفات والتهمات المعادلات الموضوعية الدرامية والصور المسرحية السمعية داخل تلك العوالم المسرحية موضع الدراسة والتحليل؟ هل تختلف الرؤى التي تصدر عنها تلك المسرحيات؟ هل تسعى لتقديم خطابات استفزازية/ تحريرية تفكيكية تهدف إلى المعارضة والمقاومة وإيقاظ الوعي التاريخي الناقد لدى جماهير القراء والمتفرجين من الأمريكان السود، نساء ورجالاً على حد سواء؟ أم هل تسعى هذه الخطابات إلى تخدير هذا الوعي، بل تزييفه والتعتميم على كل ما هو راديكالي وتحريري ومقاوم؟ هل بإمكانها فسخ زيف إشكالية الأنا/ الآخر وذلك بتعرية ما تأسست عليه من أساطير وأيديولوجيات كولونيالية إمبريالية لا إنسانية، ومن ثم المساعدة في تفكيكها وإعادة تركيبها بحيث تدفع في النهاية في اتجاه التنوير والتثوير والتغيير وإعادة أنسنة تلك العلاقة ونزع ترابيتها الخطابية واستبدالها بعلاقة إنسانية تركز على قيم المساواة والعدل والحرية والتسامح وتقبل الآخر المختلف وليس الأدنى أو الأضعف؟

ه المسار التاريخي لتلك العلاقة الإشكالية الخطابية

يحدثنا هيجل عن علاقة "السيد بالعبد" The master/ slave relationship، على أنها العلاقة التي تحكم القوى بالضعيف، والأبيض بالأسود/ الأحمر/ الملون، والرجل بالمرأة، ومن يملك بمن لا يملك، وحسب هذه القسمة التقابلية/ التراتبية يصبح الأول "السيد الأنا" ويصبح الثاني "العبد/ الآخر". وما هو جدير بالتأكيد هنا هو أن كل من جاءوا بعد هيجل من منظرين وكتاب ومفكرين استنسخوا "have cloned" تلك العلاقة التراتبية/ السلطوية/ القسمة حتى إن سيمون دو بوفوار في كتابها الجنس الثاني تقر هيجل على ما نهب إليه وتتفق معه في أن علاقة الرجل/ الذات بالمرأة/ الآخر هي علاقة السيد بالعبد حيث ترى دو بوفوار أن ميل الرجل للهيمنة والسيطرة هو ميل فطري طبيعي ولد به، وكان السكوت عنه في هذا السياق هو أن المرأة تولد ولديها ميل فطري غريزي للإذعان والعبودية ونفي الذات!! وترى دو بوفوار أيضاً من منظور وجودي "أن الوعي نفسه ينطوي على عداوة فطرية لأي وعي آخر" بمعنى أن وجود الذات/ الوعي يتأسس على الرغبة في نفي الآخر "the negation of the other" لذا نجد سارتر يحدثنا عن الجحيم على أنه الآخر "الجحيم هو الآخر" وكلمة "جحيم" في هذا النص تنطوي على كل ما من شأنه تدمير آدمية الإنسان ونفيه خارج الحياة الإنسانية. وهذا هو تحديد ما تؤسس عليه سيمون دو بوفوار نظرتها للعلاقة بين الرجل والمرأة، فهي تنذهب إلى أن وجود الذات/ الوعي هو وجود في حالة صراع وعداوة دائمين مع الآخر/ وعي الآخر. فالذات لكي تؤكد وجودها ووعيها وحريتها لا بد لها من "آخر" يعارض وجودها ويدخل معها في صراع مستمر، وفي هذا السياق تقوم الأنا/ الذات المستبدة السلطوية العنيفة "بإخصاء وإقصاء" الذات الأخرى وتحويلها إلى "الآخر" المستضعف المستلب والمتشبه حيث يعلو "السيد" ويضمن لنفسه السيطرة والهيمنة

والتحكم بينما يهبط "العبد" ويقتد مقومات "وجوده الأصلي" كذات حرة مستقلة مهددة (هيدجر).

ورغم كل ذلك فإن دو بوفوار ترى - من منظورها الوجودي - أن كل إنسان - ذكراً كان أم أنثى - هو ذات حرة مستقلة محكوم عليها بالحرية وضرورة تنمية وعيه/ وعيها إلى أقصى درجة ممكنة باعتباره شرطاً لعملية الانتقال من عالم الأشياء/ الآخر (الوجود في ذاته) إلى عالم الإنسان (الوجود لذاته)، حيث يتحقق لهم وجودهم الأصلي، وهو الوجود المتساند على قيم الحرية والاستقلالية والمسئولية والعدالة والإبداع.

والسؤال الذي يطرح نفسه على هذه الدراسة: هل بإمكان المرأة عامة والمرأة الأمريكية الإفريقية خاصة أن تحقق تلك النقلة وتصل لذلك الوجود الإنساني الأصلي؟ هل تستطيع أن تدرك وتفهم غيريتها وعبوديتها المزوجة التي فرضها عليها الرجال البيض والسود أو تنتقل من عالم الأشياء والوجود المزيف إلى عالم الوجود الأصلي؟

قبل الإجابة عن تلك التساؤلات لنستمع إلى هيجل يحدثنا عن رأيه في السود على وجه العموم: إن ما يميز الشخصية الزنجية تحديداً هو عدم قدرتهم على ضبط النفس والتحكم فيها، وهي حالة ميثوس من تغيرها أو تهذيبها أو علاجها، فهم لا ثقافة لهم، ولن تكون لهم ثقافة تميزهم على إصلاح ذلك العوج. فهم كانوا كذلك دائماً ومن ثم فالعلاقة الوحيدة الممكنة بين الزوج والأوروبيين هي علاقة عبودية... فالعبودية هي الحالة الوحيدة التي تناسبهم ولا يستطيعون العيش خارج محيطها... (تايلور، ٤١).

إن مثل تلك النظرة العنصرية البغيضة الآتية المجرمة التي يقدمها لنا هذا الفيلسوف هي التي أباحت تحويل الملايين من الأمريكيين - رجالاً ونساءً - من أصل إفريقي إلى عبيد وسهلت جريمة تشييدهم واستلابهم وتفهمهم وتحويلهم إلى قطع من الحيوانات المتوحشة التي لا أمل في استئناسها وترويضها إلا بالعنف والوحشية والقوة التي لا حدود لها... وإذا كان الحال كذلك فلا غرو أن الأمريكيين الأفارقة لا تاريخ لهم ولا وجود ولا حرية ولا إبداع خارج السياقات التي فرضها عليهم السادة البيض من الأوروبيين. إن تاريخ هؤلاء القوم هو تاريخ عبودية واستعباد وإذلال وحرمان وتشويه وتغريب وإقصاء، هو اللاتاريخ من منظور الأبيض الأوروبي. إنه تاريخ التفي المطلق. وما يزيد الموقف قبحاً وبشاعة أن الذكر الإفريقي الذي تم تشييده واستعباده لم يتورع عن أن يمارس هو أيضاً تلك الممارسات البشعة القبيحة على المرأة السوداء، حيث يقوم بتحويلها إلى آخر مستعبد ومنفي ومُتخياً.

وهذا تحديداً ما يجعل مهمة الكاتبة الأمريكية الإفريقية السوداء شبه مستحيلة؛ فهي منوط بها أن تقوم بدراسة كل ذلك التاريخ الإقصائي الاستعماري، ليس فقط للمرأة السوداء لكن للرجل الأسود أيضاً، حتى يتسنى لها أن تلك كل تلك الخطابات وتبدع خطابات مقاومة تثويرية من شأنها أن تساعد قومها على تنمية وعيهم التاريخي الناقذ بعبوديتهم وآخريتهم، ثم تدعو إلى إبداع تاريخ أصيل يساعد على أتسنة وجودهم ويخلق لهم مواقف ومواقف للوعي بذواتهم الحرة المستقلة وتحقيق وجودهم الأصلي، فكما يقول ميشيل فوكو،

فإن كل خطاب سلطوي إحصائي من شأنه أن يفرز أو يؤدي إلى خلق خطابات معارضة ومقاومة وحتى ثورية، وهكذا في جدل دائم، بحيث يكون التغيير هو الأساس وليس الثبات. فهل هذا هو الاستعمار الذي تتبناه كاتبة النص موضع الدراسة والتحليل والتأويل هنا؟

إذا كان الرجل الأمريكي الأسود يأتي على قمة التراتبية الاستعمارية التفرعية في أمريكا السوداء، فإن المرأة الأمريكية من أصل إفريقي تعاني من ثلاثة أشكال من العبودية والعبودية: عرقية (Race) وجنسية (Gender) وطبقية (Class) اقتصادية/ اجتماعية. لهذا نجد باربارا سميت في مقالها "نحو نقد نسوي أسود" تقول: "إن سياسات الجنس وسياسات العرق وكذلك الطبقة الاجتماعية تعمل معاً على قهر المرأة وتحويلها إلى آخر في كتابات النساء السود" (انظر الهن شوالتر، ص ١٧٠).

يتضح ذلك في النص موضع الدراسة، حيث نجد الشخصيات الرئيسية فيها بنات سوداً تم قهرهن ونفيهن وتحويلهن إلى مموخ آدمية متشقة داخل ذلك العالم المسرحي الجهنمي الكابوسي الذي يحكمه رجال هم أيضاً، رغم بشاعة وقبح تعاملهم مع هؤلاء البنات/ النساء السود، ضحايا ذلك الوحش ذي الرؤوس الثلاثة the three-headed monster من العرق Race والجنس/ النوع Sex/Gender والطبقة الاجتماعية Social Class. وما نشاهده نحن جمهور الممثلين يمثل مشاهد من الوجود الجهنمي الكابوسي لهؤلاء البنات/ النساء، مما يدفع بعضهن للانتحار المأساوي هرباً من ذلك الجحيم المجتمعي. إننا نلتقي شخصيات نسوية تعاني من الفصام والتشطي والكوابيس والعجز وكذلك السلبية، ونراها سجيناً غيريتها ودونيتها التي فرضها عليها المجتمع الأمريكي الأبيض/ الأسود، الذي - وبالعجب - تحلم بأن تذوب فيه وتصبح بهضاء البشرة زرقاء العينين مثلهم. وعندما تعجز عن تحقيق ذلك الحلم الغريب العجيب المستحيل يقدمون ويمتحنون السهولة على قتل أنفسهم!! وهنا يثور سؤال: من أدريان كينيدي هذه وما الذي جعلها تتبنى تلك الرؤية الكابوسية شديدة القناسة والتي دفعت الكثيرين من نقاد المسرح الأمريكي إلى وصفها بالانهزامية والرؤية العدمية؟

إن أدريان كينيدي، كما يقول لنا هيربرت بلاو، "هي وبكل تأكيد من أكثر الكاتبات أصالة في جيل الستينيات، سواء من البيض أو السود" (٥٣١). كما أنها تعد أكثرهن ذاتية وتجديداً، وذلك بشهادة الناقدة روز ماري ك. كيرب، والتي تستطرد قائلة: "إن كينيدي خلقت عالماً مسرحياً كابوسياً (تغلب عليه الرؤية القاتمة والكوابيس) استقطبتها من إدراكاتها العادية للمكان ووعيتها بالزمان. فبدلاً من أن تقدم لنا تلك الحكمة التقليدية التي تتقدم بطريقة خطية تعاقبية، تقوم بتصوير ورسم حالات عقلية مشطربة ومفككة لشخص مشطبة. وما يتم مسرحته في عوالمها المسرحية هو تلك الجوانب والوجوه المتعددة لتلك الشخص، وهي تلجأ في ذلك للحيلة الفنية التي تتطلب من هؤلاء النساء أن يغيرن ملابسهن في إشارة منهن لتغيير هوياتهن، ثم إنها تقدم لنا حالة تشظي تلك على هيئة شخصين منفصلين لشخصية واحدة (١٠٨).

وهذا ما دفع إحدى ناقداتها إلى أن تؤكد على الملح السيريالي لمسرح كينيدي، حيث تضع على خشبة ذلك المسرح وعيها الخاص بها، ذلك الوعي الشعري الغنائي ذي البنية المتجذرة في تجربتها السوداء الإمبريقية العيشة، وهو على كل حال وعى كابوسي مغزى (برانيت جاكسون: ٦٨). وتصف كينيدي ذلك قائلة: إنني أرى في كتاباتي المسرحية متفلسا لذلك الانتهاس والارتباك النفسي الذي يعتل بداخلي، كما أنها تشكل منبرا لطرح تساؤلاتي الحائرة منذ طفولتي المبكرة... وما ذلك إلا ثمرة صراع دائم مع ما استقر في لاوعي منذ تلك الفترة، محاولة الدفع بها لمستوى وعيي وشعوري الأنّي (انظر روبي كوهين، ١٠٨).

وهذا ما حدا بنقاد كينيدي إلى أن يصفوا مسرحياتها بأنها "حالات عقلية" States of mind. وهو الوصف الذي لم تقره روبي كوهين، مفضلة عليه عبارة "أفعال العقل" acts of the mind (١٠٨). أما ويلكرسون Wilkerson فيرى فيها "تعبيرا عن ذاتها" يجد أفضل صورة له في ذلك الصراع الدائم بين الشخصية وذاتها وما استلزمته تلك الذات من قوى ثقافية واجتماعية وأسطورية من شأنها استعباد تلك الذات وتشبيثها وتدميرها في كثير من المسرحيات. ويشكل هذا الصراع الداخلي / النفسي بؤرة عوالمها المسرحية، تلك العوالم التي تتأسس على وجود ذوات عديدة متصارعة ومتجادلة، تدخل جميعا في علاقات قوة بين الأنا والآخر أو العبد والسيد power relationships.

ومن قراءة النص موضع الدراسة يتضح لنا جليا أن كل الشخص هو "تف" و"شذرات" من شخصية واحدة، فالذات منقسمة على نفسها ومتشظية لدرجة مغزعة، وتتعدد تلك الشخصيات / الهويات / الذوات / الشذرات لدرجة يعجز معها القول بوجود هوية / ذات طبيعة موحدة على الإطلاق. لذا نجد أن تلك الشخصية النسوبة السوداء، التي نلقبها في مسرح كينيدي تعاني آلاما فظيعة تكاد تقضي عليها (وهذا ما يحدث حرفيا في نهاية المسرحية) وهي كلها آلام ناتجة عن تلك الحالة "الملعونة!" من غيريتها المزوجة العنصرية والجنسوية "Race and gender". لقد تمت قولبة تلك المرأة / الفتاة لدرجة يستحيل معها تغيير أو تحقيق أي من أحلامها وتوقعاتها في حياة أكثر إنسانية وأقل وحشية ولأدمية.

إن تلك الفتاة تعاني وصمة مزوجة من كونها زنجية وكونها امرأة، وتنجح كينيدي في تجسيد تلك الحالة التي تعانيها بطلتها المفككة تلك، كما أن اعتبارها معادلا موضوعيا يجعل وعي المثلي بها حادا وعنيفا أيضا:

إن هذه الفتاة تعاني من خوف يصل حد الهوس والهستيريا من الاغتصاب، وكما تصف لنا بلاو Blau ذلك قائلة: "إن قبح وبشاعة ووحشية العنصرية مشافا إليه قبح وبشاعة ووحشية التمييز الجنسي / النوعي "Gender" بعد مضاعفة بكل ذلك مرات ومرات - كل ذلك يتحول إلى حالة من فوبيا الاغتصاب عند تلك المرأة" (٥٣٢).

إن هذه المرأة / الفتاة تبدو لجمهور متلقيها وكأنها دائمة النظر في مرآة محملة في صورة مسرحية بصرية تنجح في تجسيد حالة الدمار والتشظي التي تعانيها ذاتها / ذواتها وهذا ما يفسر لنا اختيار كينيدي عنوان مسرحيتها: "المنزل الغريب" "The funnyhouse". إنها

ليست فقط الشخصية التي تنعت بالغريبة ولكنه المكان الذي تقيم فيه أيضا، فهو أيضا مجموعة من الأماكن الغريبة في مكان واحد، له معرات كثيرة غريبة وبه مرابا كثيرة غريبة مشوكة تحول الذات الناطرة إليها إلى مجموعة من الذوات المتكسرة المتككة الغريبة المشوكة والضائكة. وتكون التجربة الكلية لهذا الموقف المركب/ المتكك ذي الذوات الكثيرة هي تجربة ضياع الذات وغيبابها أو تفتيتها ونفيتها لكي تتحول إلى آخر/ الآخر. فما هي إذن حكاية تلك اللغات/ اللغات الثلاثي يقطن هذا المنزل الغريب؟

تلك هي سارة الزنجية، كما تقدم لنا نفسها "Sarah the negro" وهي فتاة أمريكية سوداء نالت قسما من التعليم كي يساعدنا على أن تجد لنفسها مكانا على الخارطة الاجتماعية الاقتصادية، ومن ثم الأمل في أن يكون لها حياة عائلية شبه متوائمة مع مجتمعها هذا. لكنه ليس مثل أي مجتمع آخر، إنه مجتمع عنيف قبيح، يجمع بين جريمتي العنصرية والتمييز النوعي الجنسي بين أفرادها وجماعاتها. إن سارة الزنجية، وهي الآخر المزدوج هنا، تعاني من اضطرابات نفسية كثيرة نشأت كلها عن رفض المجتمع الأمريكي العنصري لها كزنجية وعن نفية لآدميتها وتحويلها إلى الآخر اللأامي، والذي - وبها للمفارقة العجيبة - يأتي الآخر الذكر الزنجي إلا أن يشبهها وينفيتها إلى الآخر الأنثى. لذا نجد أن سارة الزنجية تعاني تشظي ذاتها وهلهلتها وتدميرها، ومن ثم يتحول وعيها ولاوعيها في آن إلى موزاييك من الهلوسات والقبليات النمطية (A mosaic of archetypal phobias and hallucinations).

لاغرو إذن والحال كذلك أن نجد سارة الزنجية عبارة عن موزاييك من الذوات الشائكة والمشوكة من كل النساء والرجال المتواجدين في حياتها من الماضي والحاضر على خشبة المسرح الآن: فسارة الزنجية هي سارة وهي الملكة فيكتوريا وهي دوقا هابسبرج، وهي أيضا باتريش لومومبا، والمسيح عيسى، وهي، كما هو واضح لنا، كلها شخصيات مستدعاة من التاريخ البعيد والقريب، ولها إسهاماتها الناجحة في تحويل حياة الأمريكيان من أصل إفريقي - بل كل إفريقيا السوداء - إلى جحيم قاتل. فما معنى أن تكون سارة الزنجية كل هؤلاء الشخصيات؟ إن ذلك يمثل معادلا موضوعيا بصريا مسرحيا لحالة التفكك والتشظي والتشويش ودمار الذات/ الذوات التي تعاني منها سارة الزنجية وكل أبناء وبنات جلدتها من السود الأمريكيان والأفارقة. إنهم جميعا يمثلون "تنف" من ذات سارة المشاة وغيرتها المفروضة عليها، وهي حيلة فنية ذكية تقدم صورة سمعية بصرية (an audiovisual image) لتجسيد تلك الحقيقة التاريخية التي مفادها أن أي سارة هي نتاج طبيعي لتلك العلاقة غير الطبيعية بين الأبيض الأوروبي (السيد/ الأنا) والإفريقي الأسود (العبد/ الآخر). إنها بلغة أخرى، تجسيد مسرحي لتلك المقولة الأسطورية المطلقة التي تضع الرجل الأبيض الأوروبي الأمريكي في مركز العالم وبذلك تضمن له الهيمنة والسيطرة والتسيد (Euro-American Centrism) في الوقت الذي تنفي فيه باقي سكان وشعوب العالم إلى الأطراف، حيث التهمية بكل أشكالها ولغاتها وممارساتها، إنها "نحن" في مقابل "هم" (The rest versus US). والمسرح العالمي الآن (في أفغانستان والعراق والسودان وفلسطين) شاهد صدق على هذه المقولة

واستمرارها وإطلاقها، فأمريكا وأوروبا هما الأنا/ السد التحضر المتمددين المتسامح وغيرهما من سكان هذا العالم، خاصة العرب/ المسلمين هم الآخر المتوحش البربري الهجين الإرهابي الذي بإصلاحه/ وتمدنه/ وتدميره يصبح العالم أكثر أمناً وحرية وعقلانية وتحضراً !!

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: لماذا تلك الشخصيات التاريخية تحديداً؟ لماذا الملكة فيكتوريا؟ والسيد المسيح؟ وباتريش لومومبا؟ فالملكة فيكتوريا رمز الإمبراطورية البريطانية في أوج سيادتها وهيمنتها وجبروتها ولعقلانياتها وإمبريالياتها واستعمارها لشعوب العالم. والمسيح (عيسى ابن مريم) هو الرمز المطلق للدور الخطير الذي لعبته الديانة المسيحية التبشيرية في تمكين تلك الإمبراطورية البريطانية من استعمار العالم وتحويله إلى الآخر المتوحش الهمجي (النيل). "The myth of the noble savage". أما باتريش لومومبا فهو أحد رموز الإرادة الإفريقية السوداء وإصرارها على المقاومة والتحرر وإنهاء العبودية والاستغلال والغبية. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: ما الذي يجعل لومومبا أحد رموز استمرارية ضياع ونفي وأخرية سارة الزنجية في المسرحية؟ كما تعلم جميعاً فإن حالة التحرر والاستقلال التي تعيشها المستعمرات الإفريقية السابقة لا تقل قبحاً وبشاعة وعنفاً ولا إنسانية وظلماً وأخرية عن حالتها قبل الاستقلال! لقد تحول الوطنيون (من حكام ومثقفين وموالين لهم ولاستعمار الجديد وحاشيتهم ووطنائهم من المثقفين والمرتشين والفاسدين والمفسدين) إلى مستعمرين جدد مستعبرين من مستعمرهم الأوروبيين البيض، أبديولوجيتهم اللاعقلانية العنيفة لتحويل كل شعوبهم إلى الآخر القهصور المستعبد المستلب المثشين والنفسي حتى في أوطانهم! لقد تحولوا جميعاً إلى رموز للقهر والنفي والاستعباد والاستغلال والاستلاب وحتى الاحتلال في الوعي واللاوعي الجمعي لهذه الشعوب. إن كينيدي تقدم لنا صورة مشوهة وشائنة لكل هؤلاء، من حيث إنهم جميعاً مسئولون - بشكل أو بآخر - عن تلك الجريمة البشعة التي مسخت هذه الشعوب ونفقتها في آخرية وعبودية سرمدية لا فكك منها ولا أمل في تغييرها (إلا باكتساب الوعي التاريخي الناقد الفاعل في صياغة وتشكيل التاريخ الإنساني وحركة المجتمعات الإنسانية) وحيث إن هذا الوعي وذلك الأمل لا مكان لهما الآن في حياة سارة الزنجية فإننا نجد أنها تقدم على فعل الانتحار، وهي مفارقة مؤداها أن الموت/ الانتحار في ظل هذه الظروف للإنسانية يمثل أحد معاني الإرادة والاختيار ومن ثم التجاوز وروما الانتصار على غيريتها؛ شرور حياتها/ معاناتها! لا يفعل الأطفال والشباب الفلسطينيون وكذلك الشباب العراقي والأفغاني وغيرهم ذلك الآن؟ ألا يقدمون أرواحهم فداء لقضية تحرير واستقلال أوطانهم؟ ألا يموتون من أجل أن تحيا تلك الأوطان خارج سجون الغيبة والعبودية والضياع؟ فلهم ولكل أحرار العالم ومحبي الحرية والاستقلال كل التسامح والتفهم لما يفعلون.

تلك هي الصورة المسرحية منظوراً إليها في المرايا المشوهة التي تشكل بنية ذلك المنزل الغريب الذي تقطنه سارة الزنجية، فكلهم تحولوا إلى مسخ آدمي وليس من السهولة التعرف عليهم خاصة إذا ما قورنوا بصورهم الإيجابية المشرقة كما يقدمها التراث والوعي الإنساني، فبدلاً من السيد المسيح الذي عرفناه متسامحاً ومخلصاً ومنقذاً للعالم، نلتقي مسيحاً قد تفرَّم واخشوب وصار مثالا موجعا للضعف والعجز وقلة الحيلة (هكذا!). وبدلاً من الملكة فيكتوريا

بجلالها ووقارها وعظمتها، نرى فيكتوريا جد مختلفة: فهي زنجية ذات شعر مجعد "قيح" وهي ثمرة علاقة، اغتصب فيها أبوها، الأسود المتوحش، أمها البيضاء الجميلة. إنهم جميعا ضحايا سواد لون بشرتهم، والصورة كلها ترجمة مسرحية بصرية لفوبيا الاغتراب هي المعادل الموضوعي لتثقيف المرأة الأمريكية السوداء وغيرتها واستلابها.

وما هو جدير بالملاحظة هنا هو تبني كينيدي لأفكار واستبصارات ما بعد الحداثيين من أمثال رولان بارت وجاك ديريدا وميشيل فوكو وبول دي مان وجوليا كريستيفا وغيرهم، خاصة تبنيها لمفهوم الذات "The self" عندهم. فالذات في الفكر ما بعد الهنوي، مثلها مثل المفاهيم والتصورات الأخرى، قد تم تفكيكها، بل تفويضها، ومن ثم تحولت إلى "ذوات" متشظية متقلبة ومراوغة دائما. وقد انعكس ذلك على النصوص ما بعد الحداثية، حيث لا تقدم لنا ذواتا متوحدة وثابتة ومستقرة، ولكن مواقع وفضاءات "Sites and spaces" لذوات متكسرة ومفككة ومهلولة ومتقلبة ومتغيرة دوماً، وكأنها فقدت وعيها بنفسها ومن ثم تشيات واغتربت وفقدت القدرة على المشاركة الإيجابية والفعل المبدع الذي يعيد خلق تلك الذوات في عملية جدلية دينامية متجددة ومتطورة، من شأنها إعادة خلق العالم/الذات/الوعي مما يستحيل معه غلق النص أو انغلاق الذات أو موتها. ففي هذا النص تحولت تلك الذات إلى كولاج/ إنسبيل، بلغة بريخت الألماني المسرحية الملحمية، من ذوات أخرى، من ألقمة وممارسات إمبريقية آتية. إنها مغمورة في عالم متشظي يصفه هايدجر بأنه متجذر في وجود مزيف "An inauthentic existence" وهو وجود، بحسب إيزابيث برونين، تماهى فيه ما هو أنطولوجي مع ما هو إستمولوجي "what's ontological with what's epistemological" (المصدر نفسه: ٣). ويرى بارت أن الذات لا توجد إلا في حالة وضعية/ إمبريقية تنتم بالنشاط والإنتاج الآتي المعيش (برونين: ٣). أما ميشيل فوكو فيقول بوجود "صور للذات" أو "ذوات خطابية" (أي في مختلف الخطابات) يتم بموجبها إنتاج مواقع وفضاءات بديلة (نفسه: ٧) وهذا ما عبر عنه ويلكرسون عندما كتب يقول: "يمكن للشخصية الأدبية/ الفنية أن تمثل العديد من الذوات التي تتكون منها ذات الشخصية الرئيسية، ولذلك فإنه يكون لها أسماء عديدة من شأنها أن تشير إلى الأجزاء/ الشذرات الأخرى التي تتكون منها تلك الشخصية" (برانيت جاكسون: ٧٠).

وهذا ما فعلته كينيدي ببطله مسرحيتها سارة الزنجية: إن سارة كما أسلفنا ما هي إلا موقع/ فضاء/ كولاج من ذوات أخرى متشظية هي الأخرى، ومتصارعة ومحكوم عليها بالضياع والنفي، بل وحتى الانقراض "extinction"، وهذا يتمشى مع إعلانها (أي كينيدي) أن الموضوع القريب إلى قلبها والنشغلة بطرحه ومسرحته دوماً هو الفرد/ الذات المتشظية التي تعيش أبداً في حرب مع ما بداخلها من قوى متصارعة بغية الانتصار لهذا الجانب من شخصيتها أو ذاك. فسارة الزنجية توجد (ولا أقول تعيش) في حالة حرب دائمة مع كل القوى/ الشخص/ الذوات المتصارعة بداخلها، والتي تشكل مع الجوانب المتعددة لتلك الشخصية النقسمة الكيان والوعي والوجود والرؤية. ولكي تبرز كينيدي تلك الحالة،

فإنها تقدم لنا مجموعة من المشاهد/ اللحظات/ المواقف المشحونة بالصراع وشديدة الفانطازيا إلى حد مفرغ. وهذا يفسر لنا تأكيد النقاد على الملامح السيريالية/ التعبيرية لتلك المسرحية.

إن مسرحية "ذلك المنزل الغريب للنيجرو" "The Funnyhouse of the Negro" هي مزيج من العناصر السيريالية والتعبيرية، كما تراها روسي كوهين، فهي تعبيرية في "غلبة الذاتية عليها، مع التركيز على الصراعات داخل الشخصية والمتجسدة دوما في نوات أخرى كثيرة متصارعة متحاربة" ولكنها كما تستمر كوهين في قراءتها، "سيريالية من حيث اعتمادها الكامل على عالم الأحلام والكوابيس وما يميزه من صور بصرية أخاذة" (نفسه: ٧٠).

إن سارة الزنجية هي محور تلك المواقف/ المشاهد السيريالية التعبيرية الكابوسية، وكل ما تعله الآن (أو لا تفعله) هو أن تموت ببشاعة وقبح، تماما كما أدت دورها/ أنوارها في الحياة ببشاعة وقبح أيضا، فهذا هو قدر المرأة الأمريكية الإفريقية (الزنجية) في أمريكا العنصرية القمينة. والجدير بالملاحظة هنا، أن البنية الفنية الأرسطية غائبة تماما. فالمسرحية في بنيتها أقرب ما تكون إلى مسرح صموئيل بيكيت وأوجين يونسكو وغيرهما من رواد ومؤسسي مسرح العبث "The Absurd Theatre": فلا وجود لحبكة خطية بالمعنى الأرسطي، ولا حدث درامي خطي يتنامى ويتأزم ويصل لدرجة الذروة والاكتمال "The climax" ولا شخصية وضعية لها وجودها المستقل والتفاضل مع الشخص والذوات الأخرى التي تعزز وجود الشخصية الرئيسية "The protagonist". وتؤكد تفوقه وتميزه وجبروته. فالشخص تم اختزالهم جميعا في شخصية واحدة هي "سارة الزنجية"، والحبكة هي لحظة/ لحظات تم تجميدها ومن ثم انبثقت صلتها بعنصر "الزمكانية" "The spatiotemporality"، والأحداث ما هي إلا مجموعة رؤى كابوسية "Nightmarish" مفككة "fragmentary"، فلا رابط بينها إلا رابط مكاني استاتيكي هو عقل/ وعي/ لاوعي سارة الزنجية، حيث تتمدد وتتضخم لحظة موتها/ انتحارها/ نهبها المطلق/ غيريتها.

إن سارة، وحالتها هكذا، لا تملك إلا أن تغترب "become alienated" ومن ثم تنسحب إلى عالمها الداخلي وتتوقع في شرنقة "The cocoon" غيريتها وضياعا، وتقع هناك لتجتر ذكرياتها الرعبية القاتلة وتحيلها إلى حكايات، ولكنها حكايات أبعد ما تكون عن حكايات شهرزاد التي تحيل الحكى إلى قارب للنجاة (وإعادة الخلق): من عالم لا يقل كابوسية وقبحا عن عالم سارة الزنجية، من حيث إن كليهما هو الآخر المستبعد المستلب المهدد بالضياع والموت/ القتل. ولكن شتان ما بين البنتين: فبينما توظف شهرزاد اللغة لتستبث بها عوالم جديدة تمنحها الأمل في النجاة وفي الاستمرار ومن ثم الحياة، تتحول اللغة على لسان سارة الزنجية إلى شهادة اعتراف بالذنب ومن ثم الإدانة والتجريم والموت، وبينما لا تنزع شهرزاد من كونها الأنثى/ العبد/ الآخر في عالم الذكور، بل تتجاوز كل ذلك بوعيا التاريخي واللغوي المبدع وتحيك من كل ذلك عوالم بديلة تستبدل فيها المواقع مع شهرار الذكر/ الأنا/ السيد/ السلطة ومن ثم تحيله هو إلى الآخر/ الموضوع الذي يعتمد عليها كلية في التصالح مع وجوده المزيف وحياته المملة القاتلة، نجد سارة الزنجية، وقد تشبعت

بغيريتها ودونيتها وعبوديتها تستسلم للقيح ما استبطنت من أفكار ومعتقدات ومشاعر خرافية خطيرة، وتقوم على الفور بقتل نفسها لتضع حداً لتلك الآلام وهذا القيح وتلك الدمامة والدونية.

والسؤال الآن: كيف نجحت كينيدي في مسرحية تلك الرحلة "the journey"، داخل عقل/ رأس سارة؟ كيف أقامت معارها الفني الجميل، مشكلة إياه من تلك المشاهد الاستاتيكية شديدة الكابوسية والاستغرة إلى أبعد الحدود؟ ما البنية الفنية التي صاغتها من تلك اللحظات الساكنة الكثيفة التي تدور كلها داخل تلك المساحة الضيقة القاتمة - عقل سارة - بكل هولساته وكوابيسه وأحلامه وطموحاته وإحباطاته وهزائمه؟ وما الغرض/ الرسالة التي سعت الكاتبة لنقلها لجمهورها من السود والبيض، رجالاً أم نساء، سادة أم عبيد؟

تأخذ بنية هذا العمل المسرحي شكل الكولاج الذي يتكون من ستة مشاهد قصيرة جداً. وهي بنية جد مفككة استخدمتها كينيدي ووظفتها لمسرحية وتجميد ذات/ نوات سارة الزنجية المنشطة المفككة والشائكة. فهذه المشاهد غير المترابطة منطقياً تعكس مع التباسات وتشوهات وهلوسات وكوابيس سارة العقلية والعاطفية والنفسية والاجتماعية، ومن ثم تؤكد وتبرز غيريتها وعبوديتها كأنثى سوداء في أمريكا السوداء تشكل أيضاً الآخر بالنسبة لأمريكا البيضاء، على المستويات الإستمولوجية والأنطولوجية والأنثروبولوجية والسوسيولوجية.

أيضاً استطاعت كينيدي أن تشرح "to theatricalise" حالة النشيطي التي تعاني منها سارة وكذلك غيريتها بتوظيفها تلك الاستراتيجيات المسرحية الفنية سالفة الذكر: سارة منقسمة إلى خمس شخصيات/ منفصلة/ متصلة، مستقلة/ تابعة، من الماضي والحاضر: إنها جميعاً تظهر على خشبة المسرح لتقديم شهاداتها/ حكاياتها الفردية الاجتماعية والعائلية النفسية، والتي هي شهادات وحكايات سارة، بل إنها تحكي بصوتها، بل إن شخصية سارة المركبة تلك تتعدد أكثر لتحتضن ثلاث شخصيات أخرى ثانوية: أمها ذات البشرة البيضاء الناعمة، وصاحبة المنزل الذي تقيم فيه سارة. إنهن جميعاً - الشخصيات الثماني - لا وجود لهن خارج وعي/ لاوعي/ عقل سارة الزنجية وهن جميعاً يشغلن مركز المسرح، في مشهد شديد الدلالة يؤكد على "القيمة" الرئيسية لمسرح كينيدي: سارة الزنجية هي الآخر الإشكالي الذي لا أمل في تفكيكه آخريته وتقويضها واستبدالها بذاتية واعية "A conscious selfhood" لها وجود حقيقي مستقل، حيث إن هذا هو الشيء الذي لا يحدث أبداً داخل مسرح كينيدي عموماً أو في المسرحية قيد الدراسة على وجه الخصوص. ففي مسرحية أخرى لكينيدي "البومة تنطق" "The owl Answers" تلقى بطلة المسرحية نفس مصير سارة الزنجية، مع فارق أنها تتحول إلى بومة تنطق في نهاية المسرحية وكأنها أصبحت "أم قويق". إن سارة الزنجية/ البومة/ الفتاة الأمريكية الإفريقية في مسرح كينيدي محكوم عليها وإلى الأبد بالغربة والعبودية والشعاع. فمن المسبوث عن تلك الحتمية/ القدرية المطلقة؟ هل توجد البهرة/ الجرثومة في الثقافة البيضاء للرجل الأوروبي؟ أم توجد في الثقافة السوداء للأمريكي الإفريقي؟ أم هي فلسفة تم زرعها في رحم علاقة الثقافتين التي تحدث حين التقاء ثقافتين ووعيين وذاتين جد مختلفين؟ أم إنها جرثومة تجذرت في وعي الكاتبة كينيدي وضممتها

مسرحتها ومطلقت (أي جعلتها مطلقة) تلك الرؤية النسبية ونفت عن إشكالية علاقة "الأنا" بـ"الآخر" أي بنية خطابية تاريخية تسمح بالتفكيك والتقويض والتغيير ومن ثم إعادة التركيب؟

يقول الماركسيون إن وعي الإنسان هو نتاج حياته المادية الاقتصادية الاجتماعية التاريخية أي أن ما يشكل وعي كينيدي ورؤيتها لهذا الواقع هي حقائق وجودها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي في أمريكا في النصف الثاني من القرن العشرين. وإذا كانت المسرحية تنصر عن وعي ورؤية كابوسية قائمة تستصفي واقعا كابوسيا قائما، تستقبله ولا تغيره، وتثبت ولا تتجاوز، فإن وقائع الحياة الأمريكية تكون هي نفسها كابوسية وقائمة، وخاصة فيما يتعلق بعلاقة الأنا الأبيض بالآخر الأسود، والأنا الذكر الأسود بالآخر الأنثى الأمريكية السوداء. وإذا كانت كينيدي تعاني هي نفسها من أزمة هوية "An Identity crisis" وغيرية فإن سارة الزنجية هي أيضا شحية لتلك الأزمة وتلك الغيرية. ومن ثم فهي غير قادرة، مثلها في ذلك مثل كينيدي، على تجاوز تلك الأزمة ونفي تلك الغيرية. إنها على العكس من ذلك، تستدخل عيوبها وغيبتها ويملكها اليأس من التغيير أو التجاوز فلا تجد أمامها مخرجا سوى الانتحار وقتل نفسها. وهي تعبر عن هذه الحالة قائلة:

"لا رغبة لي في الوجود. كل ما أسمى إليه وأشتهيه هو العدم/ الموت" (١٩٤)

ولماذا كل هذا؟ إنها لعنة لون بشرتها الأسود. تلك هي الجريمة البشعة التي اقترفتها هي وكل أبناء وبنات جلدتها. إن أملهم يتمثل في اللون الأبيض الجميل إنه يعمل الحلم، الخلاص، السعادة الأبدية، ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟ إن هذا هو المستحيل بعينه، فهي مرفوضة ومنفية ومحترقة ومستعبدة ومستعبدة من الأنا الأبيض. ومن ثم فهي في حالة يأس قاتل. تحدثنا سارة عن ذلك في مفتتح المسرحية:

تسألني فيكتوريا أن أحكي لها دائما عن كل ما هو أبيض، وتطلب إلي أن أحدثها عن عالم ملكي كل ما فيه أبيض: الأشياء ولونها الأبيض، والناس ولونهم الأبيض، عن عالم لا مكان فيه ولا لأي شيء أو أي إنسان لونه أسود تجس. فكما نعلم نحن الذين يجري في عروقهم الدم اللعابي، فإن اللون الأسود هو رمز للشر والقبح، وهو ارتباط أزلي سرمد. لقد كان ذلك كذلك دائما، كان كذلك قبل أن يأخذ شعر أُمي في التساقط، وكان كذلك قبل أن يقتصبها ذلك الوحش البربري الأسود (١٩٤).

هكذا يتم تقديم أيديولوجية اللون والعرق والجنس "Colour, race and sex" gender" وصياغتها في قالب مسرحي مغلق يؤكد حتميتها واستحالة تغييرها أو حتى إعادة تعريفها وإدراكها بشكل أكثر إيجابية وأكثر وعيا. تلك الأيديولوجية اللاإنسانية هي ما تقوم الكاتبة المسرحية أدريان كينيدي بمسرحتها في ذلك النص الذي نتعامل معه الآن. إنها- حسب هذه المعالجة المسرحية- تأخذ بعدا زمكانيا "Spatio-temporal" كابوسيا، حيث يتحول المكان إلى معادل موضوعي بصري وسمعي "سمعيصري" لتلك الأيديولوجية المجرمة. إن سارة الزنجية توجد في مكان هو لا مكان وزمان هو لا زمان، إن غرابية "منزل" سارة يوحى

بغرابية وجودها وحياتها وهويتها ووعيتها، ومن ثم غيريتها وهذا ما نقرؤه في أحد مونولوجات سارة:

أنا لا أعرف الأماكن.. ولا أجد أماكن في حياتي.. فقط منزلي الغريب هذا. فالشوارع حجرات وغرف، والندن حجرات وغرف، حجرات وغرف أبدية، وأنا أحاول جاهدة أن أخلق لنواتي غرفة في تلك المدن. نيويورك، الغرب الأوسط، مدينة في الجنوب، ولكن ذلك سرعان ما يتحول إلى أكلوبة. إنني أسعى لخلق علاقة منطقية بين نواتي ولكن ذلك أيضا يصبح أكلوبة.. إنشي أنشيت بخراوة بأكلوبة ووهم العلاقات، لذا فإنني أحاول مراراً وتكراراً أن أخلق علاقة بين نواتي... (١٩٥).

إن زيف ووهم وأكلوبة الأماكن والمدن والشخوص والحجرات تشير إلى زيف ووهم وأكلوبة وجود وهوية الأمريكي الأسود في أمريكا العنصرية، وكل ذلك هو انعكاس لعبوديته وأخريته، وهذا يتفق مع طرح جاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان"، حيث يرى أن المكان الذي يعيش فيه الإنسان - منزلاً كان أو حجرة أو مدينة - يشكل دعامة استقرار يستمد منه قوة وجوده "A stabilizing force" فالمنزل يشكل عند باشلار "الواقع الذي تلتقي فيه أفكارنا وذكرياتنا وأحلامنا وتنسج منه وجودنا الثابت المستقر". كما أن "كل حجرة في هذا المنزل هي بمثابة خارطتنا النفسية" (مارك روبنسن: ١١٧). ويستمر باشلار في إضاءة هذا المعنى قائلا: "إن حميمية الفضاءات التي نقتلها ونشغلها تلعب دوراً أهم من تحديد المواعيد والتواريخ في معرفة معنى الحميمية "Intimacy" في حيواننا" (نفسه).

إن سارة الزنجية لا تعرف حميمية الأماكن ولا المنازل ولا الحجرات، ولا وجود لفضاءات حميمية في حياتها، لذلك فحياتها تخلو من تلك الدعامة التي تمنحها الاستقرار النفسي والوجود الإنساني الحميم. وكل ذلك يرجع إلى حالة غيريتها وعبوديتها وهذا ما حدا بهارجريت ويلكرسن إلى أن ترى أن النص المسرحي ككل، ما هو إلا استعارة مسرحية توحى بأخيرة هؤلاء الناس الذين هم النتائج المشوه لذلك الصراع الدائم بين الثقافتين الأوروبية والإفريقية" (برانيث جاكسن: ٧١) وفي أحد المشاهد ذات الدلالة الخاصة جدا

تعبير امرأة أمام ستارة مغلقة وهي ترتدي فستاناً أبيض، وتحمل بين يديها للمودتين أمامها رأساً أصلع وهي تتحرك بطريقة تنم عن أنها منومة ومغيبية عن الوعي والوجود، كما أنها تتفوه بكلمات غير مسموعة حتى بالنسبة لها. وتلك المرأة لا وجه لها، حيث إنها ترتدي قناعاً أصفر يميل إلى التبايض على وجهها يحجب عينيها. (١٩٥).

ومرة أخرى نقول إن هذا المشهد شديد الدلالة إنما يوحى، من بين أشياء أخرى كثيرة، بغيرية تلك المرأة التي هي سارة الزنجية، فالقناع الذي ترتديه ولا يظهر وجهها إنما هو المعادل الموضوعي المسرحي لأزمة هويتها وتشبُّوها وغيريتها. لقد تحولت سارة إلى كائن بلا هوية، بلا ذات، تحولت إلى مجرد مؤدٍ بمجموعة من الأدوار في تلك المأساة الوجودية الهزلية السوداء التي هي حياة السود في أمريكا. لقد تم قولبتها وتنميطها، فسارة الزنجية هي كل امرأة زنجية وكل امرأة زنجية هي سارة الزنجية: إن هذا التنميط وتلك القولبة هي علامات/ شواهد عبوديتها وغيريتها، وهذا ما عبر عنه أحد رواد المسرح الأمريكي

الأسود التثويري حينما كتب يقول: "إن الزنجي في الواقع أصبح قناعاً/ والقناع وراءه قناع/ بل حتى هذا القناع يخفي قناعاً آخر/ وهكذا في لعبة تنكزية سخيفة.." (الغن: ٢٣١).

لقد جاء هذا المشهد كمرحلة لمقولة مفادها أن الزنجي- أي زنجي، رجلاً كان أو امرأة، ما هو إلا مجموعة من الأدوار العرقية/ الجنسية والاجتماعية ومن الأقنعة والغطاءات الثقافية الخطابية مما نتج عنه فقدان لهويته وإحساسه بذاته وهويته وأدميته، وتحوله إلى الآخر المطلق. وما القناع الذي ترتديه المرأة في هذه المسرحية والرأس الأصلع الذي تحملته في يدها سوى علامات سيميوطيقية تشير إلى آخرية الأمريكي الإفريقي الأسود وأزمة فقدان هويته.

إن هذه المرأة/ سارة الزنجية تتحرك كما أسلفنا وكأنها نائمة، وهو مشهد يستدعي مشهداً آخر يضاهيه في إيهاماته ودلالاته، وإن اختلف في سياقه ورؤيته، إنه مشهد ليدى ماكبث Lady Macbeth وهي أيضاً تسير نائمة. إن الدارس/ القارئ لتلك المسألة شديدة الروعة والجمال يعلم جيداً أن شكسبير يوظف مشي الليدي ماكبث أثناء نومها درامياً لتكون معادلاً بصرياً لتقح حياتها الداخلية النفسية وبشاعة ما تعانيه من مشاعر الدنس وأحاسيس الذنب وكلها مخلوطة بدم الضحايا الأبرياء من ماضيها ولأوعيتها البغيض. إنها هي أيضاً تسعى جاهدة لوضع حد لمأساتها وحياتها الكابوسية، وهذا ما يتحقق فعلاً بقتلها لنفسها، وهي لحظه شديدة المأساوية والشاعرية والجمال.

والسؤال الذي يطرح نفسه بشدة هنا هو: ألا يوجد ما يمكن أن يحمي سارة الزنجية ويحول بينها وبين رغبته في تدمير نفسها وتقيها نفياً مُطلقاً؟ ألا توجد بارقة أمل تشفي حياتها المظلمة وتمنحها بعض الأمل فتعدل عن فكرة الانتحار هذه هرباً من غيريتها وعبوديتها وسوادها؟ هل هي النهاية الفاجعة ولا حيلة لها أو لغيرها، ولا حتى للمؤلفة/ الخالقة لذاتها، في أن يتغير الموقف ويتبدل القدر، على الأقل داخل العالم التخيلي للنص؟ ويبدو أن الإجابة على كل تلك التساؤلات هي بالنفي.

إن انتحار سارة الزنجية في آخر المسرحية إن دل على شيء، فإنما يدل على الموقع الذي تشغله كينيدي على خارطة قوى وحركات التحرر السوداء، وما أكثرها الآن. إن الرؤية التي تصدر عنها مسرحيتها "ذلك المنزل الغريب للنجرو" إنما تؤكد أنها تعيش حبيسة مفاهيم ورؤى عنصرية خرافية قديمة تعكس كلها استبطان المؤلفة للأيديولوجية الأمريكية العنصرية "American Racism" التي ترى في العنصرية والتمييز العنصري "Racial Discrimination" شيئاً طبيعياً ومطلقاً، ومن ثم لا يمكن تغييره، وبموجب تلك النظرة الأيديولوجية المكرسة للواقع الكابوسي الآتي فإن البيض هم السادة وسيظلون هكذا إلى الأبد، وال سود هم العبيد/ الآخر، ولا أمل لهم في الفكك من أسر تلك الحتمية التاريخية الخطيئة الأنطولوجية والإستمولوجية، وهذا ما يعاب على المؤلفة السوداء ويؤخذ عليها، وهو أيضاً ما يبرز هجوم الكثير من المفكرين والنقاد والناقدات السود عليها واتهامها بالتواطؤ والتآمر والخيانة لقضية الأمريكيان السود عامة والمرأة السوداء على وجه الخصوص. إن ما تحتاجه كينيدي في طرحها هو تبلي بعض المقولات التفكيكية الناقدة وحتى التقويسية بغية الاحتفال بالقوى الإيجابية الكامنة في الشخصية النسوية الأمريكية السوداء وإبراز حقها في أن يكون

نوبات إنسانية متحررة وواعية ومستقلة وقادرة على التواجد في مجتمع أمريكي أقل عنصرية وأقل عنفا وأقل للإنسانية. إنها كانت بحاجة لتبني المنظور التاريخي المادي الجدلي في تفسيرها لعناصر رؤيتها من التجربة الإنسانية العامة والخاصة والتاريخ والمجتمع والسياسة والأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية والإستيمولوجيا والأنثروبولوجيا ثم تسع كل تلك العناصر والمفردات في بنية مسرحية قائمة على التفكيرية التي تتحرك صوب الطرح الهيدلي المجاوز لما هو مألوف وتاريخي استراتيجي وثقافي خرافي، استشرافا لمستقبل أفضل لها ولأبناء وبنات جلدتها/ وطنها الأسود الجميل "Black is beautiful" إنها بحاجة إلى وعي جرماني عضوي تاريخي نقدي تفكيرية لتتسلح به عند ترجمة رؤيتها المسرحية إلى نص مسرحي مبدع قادر على التأثير في جمهور منثققي من البيض والسود الذكور والإناث، وهذا ما يحتاجه كل من تم تقييده/ قيده طوعا أو كرها في السجل الأيدي التقيح للأحرار - أيا كان وفي أي مكان وزمان - الذي يشكل الآن العالم كله فيما عدا الإمبراطورية الأمريكية البيضاء - إمبراطورية بوش وتشيني ورامسفيلد ورايس وغيرهم - وصنعتهم شارون.

الهوامش:

^(١) يترجمها محمد عناتي بالقراءة الحاططة (المطالعات الأدبية الحديثة - دراسة ونص). يرتبط هذا المصطلح بنظرية هارولد بلوم الخاصة بـ "قلق التأثير" The Anxiety of Influence فهو يرى أن التأثير الشعري يبدأ بقراءة حاططة للشاعر السابق. ثم يوسع بلوم من نطاق هذا المفهوم حتى يشمل القارئ المادي والنقاد وهو يرى أن القراءة الحاططة هي عمل تصحيحي إيدي.

ثبت المراجع :

- ١- القن، محمد السعيد: "البحث عن الهوية في مسرحيتي "الرجل الهولندي" و"العبد" لأوسيري بركة.
- ٢- مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، العدد ١٧، القاهرة ١٩٩٢.
- ٣- بوشير، دافيد: التحدي النسوي: حركة تحرر المرأة في بريطانيا وأمريكا، ماكميلان، لندن ١٩٨٣.
- ٤- براون، جانيث: تسلط الضوء عليهن: النسوية في الدراما الأمريكية، ميتوس ١٩٩١.
- ٥- براينت جاكسون وآخرون: الحدود التقاطعة، ميلا بولوس ١٩٩٢.
- ٦- كوهين، روبي: كتاب الدراما الأمريكية الجدد: ١٩٦٠ - ١٩٨٠، لندن ١٩٨٢.
- ٧- كيرب أروزماری: الذات المتكسكة في مسرحية "ذلك المنزل الغريب للتيجرو" للكاتبة أدريان كينيدي، مجلة المسرح، العدد ٣٢، ١٩٨٠.
- ٨- دو بوفوار، سيمون: الجنس الثاني، ترجمة ج.م. بارسلي، نيويورك ١٩٥٣.
- ٩- كينيدي، أدريان: ذلك المنزل الغريب للتيجرو، نيويورك ١٩٧١.
- ١٠- كيرس، هيلين: المسرح النسوي. ماكميلان، لندن ١٩٨٤.
- ١١- جوديث، نوتون وآخرون محررون: النقد النسوي والتغير الاجتماعي: الجنس، الطبقة، والعرق في الأدب والثقافة، نيويورك، ميشون ١٩٨٥.
- ١٢- برونين، اليسبيت: جنسنة الذات: المواقع النوعية في الدراسات الثقافية، نيويورك، روتلندج، ١٩٩٣.
- ١٣- إلين، شولتز: النقد النسوي الجديد، نيويورك، بانثون ١٩٨٥.
- ١٤- ويلكرسن، مارجريت: تسع مسرحيات لكاتبات سود، نيويورك، ١٩٨٢.

تقارير الأنسة راء

مسرحة الأنساق الثقافية

في اسمي راشيل كوري^(*)



كرمة سامي

الأنساق الثقافية في المسرحة الحديثة:

تعني كلمة مسرح في أصل اشتقاقها مرعى السرح ومكان تمثيل عليه المسرحية أي قصة معدة للتمثيل على المسرح وجمعه مسارح^(١). والسرح هو المال السالم وسمي السرح سرحاً لأنه يسرح فيخرج، والسرح يفتح الميم هو الرعى الذي تشرح فيه الدواب للرعى وجمعه مسارح، أي مرعى منسرح لذهاب الدواب ومجيئها. وسُرح الجنب تعني منسرح للذهاب والمجيء. وفي القرآن الكريم "حين تريحون وحين تمشحون" (سورة النحل آية ٦)، والسرح هو ما يغذى به وبراح. والسرح هو المعجل وسرحاً تعني خروجاً^(٢). ومن هنا فإن الأصل في تسمية المسرح هو "الميزانسين" أي التنسيق المسرحي بما يشتمل عليه من إكسسوار ومشاهد والحركة المسرحية، ومنها دخول الممثلين وخروجهم من خشبة المسرح واليهما.

وامتداد تصورنا لما يجب أن يكون عليه المسرح المعاصر يعيدنا بالضرورة إلى تفكيك الظاهرة المسرحية وإعادة تركيبها، وبالتالي إلى دراسة جوهرها المتمثل في علاقة المؤدى بالمتفرج عبر النص. لذلك يهاجم جرزي جروتوفسكي المسرح الزائف الذي يتظاهر بأنه "مسرح ثري" تمتزج فيه عناصر فنية شتى من ماكياج وملابس وسينوجرافيا وإضاءة ومؤثرات صوتية دون التفات للمضمون، فتكون النتيجة هي تشطي العرض وتششت المتفرج. يمكن للمسرح أن يزدهر دون أي من هذه العناصر، ولكنه لا يمكن أن يستغني عن علاقة الممثل والمتفرج، المغعة بتواصل حي ومباشر وإدراكي ملموس. أما ما عدا ذلك فهو فن هجين يطاول عبثاً الدراما التليفزيونية والسينمائية. الدراما هي الساحة المشتركة بين النص والعرض والؤلف والمخرج والمؤدى والمتفرج، الأصوات المتعددة التي تتجانس في مقطوعة واحدة، منظومة متكاملة تتحقق بوحدة ستة عناصر: النص، والمخرج، والممثلين، والفنيين، والمتفرجين، والحالة الواقعية التي يخلقها المؤدون بوعيهم بكيئونتهم المزودة^(٣). تنعكس

على خشبة المسرح ألوان الحياة، فلا يعنيها عندئذ أن تمثل اتحاداً قسرياً بين الأدب والفن التشكيلي والنحت والعمارة والإضاءة والتمثيل أملاً في ابتكار ما يسمى تجربة مسرح شامل^(١). وتمثل ديناميكية أي عرض ويمكن سر مسرحته في قدرته على الإظهار والإخفاء وتجسيد الطاقات الإنسانية الكامنة. هنا تظهر مؤشرات انقلاب المسرح غير المؤسسي على سيطرة المؤسسات والطبقات العليا على المسرح. فنجد أن التزام المسرح عند داريو فو بالقضايا السياسية يشترط ألا يكون بارداً أو تعليمياً، واستلهم لاري نيل وأوجستو بول فنا مسرحياً يُحتفى فيه بالجماعة وليس بالفرد؛ حيث يتنرد دور الفنان الأسود وفنان العالم الثالث في مجتمعه على قيم المجتمع الأبيض المثالي متجهاً نحو عالم المهمشين والمقصوعين - أخلاقياً وسياسياً^(٢).

المسرح هو "شاهد ومُشاهد ومشهد". إن ما يمكن أن نطلق عليه المسرح الجديد قد يكون هو المسرح القديم. فالنص - وبدوره العرض - يتحدث عن نفسه ويعيد صياغة الواقع ناطقاً بلغات عدة بصرية ولفظية يعلن بها العودة إلى الطبيعة والبساطة. ومن ثم فإن التجريب في المسرح أي التقدم للأمام قد يعني عودة إلى الوراء، وهذا يكون الماضي حاضراً في الشارع. من هنا يتوافق مفهوم "المسرح الفقير"^(٣) لجروتوفسكي مع مساحة بيتر بروك الفارغة: "استطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح"^(٤). هذه المواجهة الحميمة بين العرض والمتفرج التي يكون فيها النص هو المادة الخام دون اللجوء المفرط لتلك العناصر المشتقة للمتفرج والمؤدي أيضاً تؤدي إلى "فعل مقدس" من أفعال المسرح حيث يشارك الطرفان في إعادة تشكيلها.

يعني مسرح ما بعد الدراما بالتنوع في الجماليات والأشكال الفنية ويعكس رغبة واضحة تتجلى في الانحراف عن التركيز على النص الدرامي. قوام هذا المسرح عملية متداخلة، أساسها القموض، والاحتفاء، بالن عن باعتباره أدباً، وبالمسرح باعتباره عملية، يلعب فيه المؤدي دور الموشوع والبطل، ويغلب عليه النزعة ضد المحاكاة، واعتبار النص مهيماً وإهلياً، والابتعاد عن النصية، والتنوع بين المساحات الفارغة/المزدحمة، الصمت، والانفصال، والتحويلات، وتعدد الإشارات، وتوظيف الأشكال الغريبة، وتداخل الخطاب الشهدي والخطاب الحوارية واللوحي والضوئي، ومقاومة التفسير، والتفكيك، وإثارة الحوار بين التناقضات والأضداد، ولا مانع من توظيف مادة كلاسيكية في عالمنا المعاصر. كذلك يمكن أن يخلو من الحوار، ومن ثم الاستعانة عن ذلك بالوساطة والإيماءات والإشارات، والإيقاع، والنبرة^(٥).

اسمي راشيل كوري "محكى" مونولوجي معاصر من نوع خاص يخلق اللحظة الآنية ويتجاوزها. يعلن بقوة عن عبور الأجناس الأدبية والأنساق الثقافية. يكرس حضور الزمن الشارع، من خلال مشاهد متتابعة تعبّر فيها البطلة عن هموم إنسانية واجتماعية وسياسية في شكل سرد مونولوجي فتعبّر بشكل مادي ومعنوي من حائز التاريخ الشخصي الأصغر إلى التاريخ العام الأكبر. راشيل كوري هي محور العرض وبؤرة نظرية المتفرج. بولد "المسرح الجديد" عبر عالمين وكذلك تولد هوية راشيل الجديدة في حالة "بين وبين" liminality،

وكان المسرح معبد لطقوس تطهرها. فتنقل لنا معاناتها من توترات العيش على الحدود بين عالين: مجتمع مرفه ومجتمع محروم، مجتمع سالب ومجتمع سلوب، كفاح الطبقة العاملة وتطلعات الطبقة البرجوازية، وأحلام القوى الاستعمارية. تقف راشيل بين هذه القوى ومطامعها بهيمنة ونبل. تمتد مساحة النص من أولمبيا واشنطن إلى رفح فلسطين، وبحول مصرع راشيل دون الصدام الدرامي المرتقب بين العالين لكنه يؤرخ لقدم المدونين إلى خشبة المسرح وليلاد جديد لمواطن عالمي جدير بإنسانيته.

يقف العمل بين عالين ولونين رئيسيين، وحشين أسطوريين يهمان بالقضاء على البطة: أولمبيا ورفح من ناحية، والأحمر والأصفر من ناحية أخرى. فالمرحبة تبدأ بكابوس راشيل حول سقف الغرفة الأحمر بأولمبيا الذي يطبق عليها ليلتهم في أحلامها، وتنتهي بصورة راشيل الشهيرة أمام الجرافة الأمريكية الصفراء التي تحرمها من بسايتين رفح الخضراء. من اللونين يستمد العمل رمزية ثلونه: الأحمر في بداية العمل هو لون الحياة والدم الدافئ، هو الاعتداء والحيوية والقوة والنار والتلصحية والقریان والجحيم، وهو تأهب النفس للعمل والانتصار والمعاناة. يعجل سقف الغرفة برحيل راشيل ويدفع بها لمسيرتها في حي السلام بمدينة رفح حيث انعدام كافة السبل الأساسية للعيش.

يجسد رحيل راشيل من أولمبيا حركة مقاومة وتعاطفا إيجابيا من مجتمع الهناء تجاه مجتمع الشقاء. وبعد معاناة تقف راشيل لتواجه عدوها الثاني - الجرافة الصفراء - وكأنها داود يواجه جليات. يرتبط اللون الأصفر بالمرارة ويوصم الوحش الأصفر بالترقز وحدة الطبع والتكدر. والأهم أن اللون الأصفر يؤثر لخطوة مرحلية بين الأسود والأحمر في عملية تحول المادة إلى حجر الفلاسفة^(١). الأصفر إذن هو النقطة الفاصلة بين المبتذل والنفيس، العادي والفاخر. تنجو راشيل من الوحش الأحمر ولكن سقوطها تحت شفرة الوحش الأصفر يحولها من الفناء إلى الخلود؛ أيقونة من التمدد المثالي المعاصر ودرة ترمز لحقوق الإنسان.

في تداخل نص "اسمي راشيل كوري" مع المسرح ما بعد الحدائي وما بعد المسرح يفتتح عالم المسرح للمتفرج حيث لا تظاهر بوجود الحائط الرابع. تقف الشخص حية نابضة في واقعية. يتجرد المسرح من عناصره كأنها متاع زائد وينزع نحو الاقتصاد والتبسيط في لغات العرض، تكاد تنعدم قطع الديكور في المشهد المسرحي، ويتفاعل الحوار بين الظلام والإضاءة في المشاهد للتعبير عن تغيير المشاهد والأماكن والأحداث وأجواء الاحتلال والمقاومة. يتماس على خشبة المسرح التاريخ والجغرافيا، فيصل بالمتفرج إلى الحالة التي يطلق عليها هانز-تيز إيمان لمسرحه مع زيادة وعيه^(٢). وفي عالم ذي ضمير مثقل بالخطايا يحاول العمل ألا يخرج المسرح عن دوره الرئيس الذي طرحه قديما جورج برنارد شو (١٨٥٦-١٩٥٠) عندما عمل ناقدا للمسرح فوصفه عام ١٩١١ في مقدمة ثلاث مسرحيات من تأليف يوجين بريو (١٨٥٨-١٩٣٢) بأنه "مصنع الفكر، ومحفز الضمير، ومفسر السلوك الاجتماعي، وترسانة ضد اليأس والسأم، ومعيد ارتقاء الإنسان"^(٣).

يلخص أوسكار بروكت أستاذ المسرح بجامعة تكساس (أوستن) الفرق بين فن المسرح الجديد وما سبقه في ما يأتي: أولا - تعرض الفن المؤسسي للهجوم.. هروب النص المسرحي من هيمنة المسرح والمتاحف وقاعات الموسيقى إلى أماكن أكثر ألفة ورحابة وأقل رسمية مثل

الحداثي والملاعب والملاهي الليلية. ثانيا - تحول الاهتمام من المشاهدة السلبية إلى المشاركة وانعدام المسافة بين المؤدي والمتفرج. ثالثا - تحول بؤرة الاهتمام من أداء الممثل إلى وعي المتفرج فيصبح بذلك المتفرج مشاركا في الحدث المسرحي وشريكا في العرض. رابعا - استبدال مبدأ التزامن وتعدد بؤر الاهتمام بالتتابع المنطقي والعلة والنتيجة. خامسا - تحول الأحداث حول الوسائط المتعددة وإسقاط الفروق بين الفنون ومزجها⁽¹⁾. ليس كل ما هو حداثي متطور ولا بالضرورة كل ما هو بدائي متخلف: "لا يبدو على المسرحيين ما بعد الحداثيين الانزعاج من انعدام الاتساق والتواصل. فقد سمحوا للمناقضات بالظهور دون السعي لمداراتها، كما أنهم خلطوا الأساليب والمناهج التي كانت تبدو غير قابلة للدمج. كما دمروا التصنيفات التي كانت تبدو تحت مقولة الحداثة متميزة، وانتهكت الحواجز بين الأجناس والفنون والثقافات والأشكال المسرحية وفنون العرض"⁽²⁾.

كثيرا ما يشير الفن ما بعد الحداثي إلى طبيعته بوصفه فنا Self-reflexivity. ملقبا الضوء على عملية خروجه إلى النور في إشارات واضحة للصناعة ولغيره من الأعمال المماثلة والأمثلة الواقعية في الثقافة النخبوية والشعبية. وكثيرا أيضا ما يبتعد الفن الحداثي وما بعد الحداثي عن الزخرف والزائد فيعود بذلك المسرح إلى جذوره مكانا يخرج منه ويدخل إليه المؤدون، بل هو مثلث مكون من مكان ومؤد ومتفرج. لا يهم أن يكون طاهره الرحمة وباطنه العذاب، ولكن ما يهم هو أن يظل المسرح في جوهره مسرحا يجمع بين شخوص متشاهرين حيث تستغل كل المساحة المتاحة في المسرح للعرض، يتفاعل الأطراف ويتبادلون الأدوار فتتبين ذوبان الفرق بين سائعي المشاهد ومراقبيها. فالعشل يصنع الحدث ويراقبه (ممثل/متفرج)، والمتفرج يشارك إيجابيا في العرض فيضيف إليه ما سقط منه أو غاب عنه (متفرج/ممثل spect/actor).

أما الحوار فهو مناجاة ثنائية Duological monologue تخاطب الآخر وتشركه في الحوار، وإن كانت لا تتوقع ردا مسموعا منه. وتتسم بؤرة العرض بالرونة والتنوع، وتداخل لغات العرض المختلفة جنبا إلى جنب الحوار اللفظي عوضا عن كونها في الماضي عنصرا مكملا للحوار، تتنامى قابلية المشهد المسرحي للتغير والتحول واتساعه لاحتواء الممثل والمشاهد في وقت واحد وكيونونة واحدة. بذلك يترسخ مفهوم المشاركة المسرحية ensemble art/theatre collaborative⁽³⁾، وكذلك مرونة الأنا المسرحية وسهولة تحولها من دور إلى آخر ومن حال إلى آخر، إلى جانب تعدد الأصوات والمشاركات ولغات العرض في عناصر متفارقة متفرقة لا تبدو ظاهريا أنها وحدة واحدة وإن كانت تتحد في النهاية وتتواصل.

كذلك مع الحاجة الحقيقية إلى التجديد والتجريب في المسرح تتداخل الأنساق الثقافية، وتتزايد الحاجة إلى الانتقائية من عدة وسائل وثقافات وحقب تاريخية وصور متنافرة في نسق سيرميالي لخلق نص من سلسلة من الترابطات بين شطأها وشرطرات. فترى العرض المسرحي وقد امتزجت فيه فنون المسرح والموسيقى والثورة التكنولوجية في مجال الاتصالات وثقافة الصورة، مجتمعة في شكل متجانس فني مركز ينتمي إلى كيان أكبر يتجاوز حدود خشبة المسرح وحركة المؤدين فيجعل من الثقافة مسرحا كبيرا له.

يقترِب هذا العمل اقتراباً وثيقاً من دراما الواقع Dramality، ولكنه يطرح أسماً ومسميات فنية وأدبية جديدة: فالنص في مجمله مزيج من المذكرات الدرامية dramatic، diary والدراما الوثائقية docudrama، إلى جانب السيرة الذاتية الإلكترونية electronic autobiography، وكذلك الميتادراما الوثائقية docu-metadrama. تنجح المسرحية في النجاة من الاتهام بالمباشرة، فهي واضحة ووضوح نشرة الأخبار وللتقطات المتتابعة التي نراها لفحايًا ومواطنين وجنازات الشهداء الملقوفين في أعلام بلادهم. يبدو على النص بوضوح تأثير التداخل بين الفنون ووسائل الإعلام وتليفزيون الواقع. يتجنب المخرج ألان ريكرمان الوقوع في فخ المباشرة السياسية في محاولته "تقديم صورة امرأة" تتمتع "بفضول لا حدود له وروح حرة هائلة وغضب ضد الظلم" يتخلله شعور بالذنب وكياسة، وتحضر كلها مجتمع في حياة موجزة ولكنها مؤثرة^(١١).

تجسد قوة كتابات راشيل لمعدّي النص "التحدي في محاولة تكوين قطعة مسرحية من شذرات متفرقة من مذكراتها اليومية؛ خطاباتها وبريدها الإلكتروني، لم يكتب أي منها بغرض توظيفه في عرض مسرحي"^(١٢). تهدو فكرة العمل وكأنها مشروع مسرح ما هو غير قابل للمسرحة وغريب على الأدب المسرحي (البريد الإلكتروني). وفقاً للمخرج ذي التاريخ المسرحي ممثلاً ومخرجاً فإن هذه الكتابات "تتميز بقدر من المسرحة. (د) تتقافز الصور على الصفحات"^(١٣). تختلف خلفية شريكته في الإعداد لكنها تتفق معه على تلقائية النص المعد: "الفارق بين مهنتي المعتادة- الصحافة- والمسرح أصبح جلياً، الفن المسرحي هو ما يجعل المسرح على ما هو عليه، فلا يوجد داعٍ لابتكار مشاهد تقرأ بشكل جيد على الورق ولكن لا يمكن للممثلة التي تؤدي راشيل، ميجان بوز، أن تؤديها"^(١٤).

لم يخف المعدان كلمة لم تكتبها راشيل، فالعمل بأكمله مستوحى من كتاباتها المتفرقة، وبالتالي يلزم العمل لجواز قبول البريد الإلكتروني والمذونات جنماً أدبياً يزعج بالعشرات من التفاصيل والإشارات لعلامات تجارية وأعمال أدبية وفنية تنتمي للثقافة التخيلية والثقافة الشعبية. وفقاً لمفهوم المسرح الجديد، فإن هذا يعني غياب عنصر التشويق عن تطور الحدث، وسيطرة الطابع التسجيلي، وتحويل هيمنة النص إلى بساطة عالم يسرد ويناقش مسرحياً^(١٥). كذلك فإنه يطرح مفهوم مسرح المخرج، وأيضاً مسرح "المعد" أو "المُحرّر المسرحي".

"اسمي راشيل كوري" بورترية درامي يقدم في عرض حي على خشبة المسرح صورة ثلاثية الأبعاد للفتاة الأمريكية راشيل كوري، تأثراً بثقافة الصورة تبرز ثلاث صور لراشيل في ثانيا النص؛ صورة الغلاف لراشيل الطفلة، وصورة راشيل فتاة شابة نحيفة، تدخن سيجارتها في قلق، ترفع شعرها الأشقر وتجلس في هدوء مستسلمة لعدسة الكاميرا مرتدية طقمًا أسود، وأخيراً صورتها وهي تتحدث في الميكافون ترتدي ستره برتقالية فوسفورية في مواجهة جرافة عملاقة صفراء^(١٦).

استلهم العرض المسرحي المتكامل بشكل رئيس من هذه الصورة الأشهر التي تناقشتها وكالات الأنباء لراشيل. التقت لها من وراء ظهرها حيث نراها ترتدي ملابس خلفية وبسيطة غير محددة المعالم لا يميزها سوى ستره فسفورية باللون البرتقالي، تعطي ظهرها

لعدسات وكالات الأنباء ، تخاطب في الميجافون سائقا متخفيا في جرافة صفراء، صماء ماركة كاتربيلار (أمريكية الصنع) يتقدم نحوها بهدف أن يتخطاها لكي يدمر - كما عرفنا بعد ذلك - منزل عائلة الدكتور سمير الطبيب البشري الفلسطيني. هنا تثبت الصورة الفوتوغرافية والدرامية في إطارها وتنطفئ، أضواء المسرح لينطلق المتفرجون من "معبد ارتقاء الإنسان" في الطرقات تطاردهم هذه الصورة المقدسة.

تنتمي مسرحية "اسمي راشيل كوري" إلى "المسرح السياسي (كونها) شهادة شخصية مؤثرة تتمثل في مختارات من كتابات راشيل كوري"، ذلك أن العرض "ليس مجرد ليلة في المسرح بل لقاء مع امرأة فائقة"^(١). سمعنا عنها من قبل ولكننا لم نقرب منها إلى هذا الحد. قتلت الأمريكية الشابة ذات الثلاثة وعشرين ربيعا جرافة في السادس عشر من مارس عام ٢٠٠٣ قبل قصف بغداد عندما انجھت أنظار العالم إلى مكان آخر. سقطت الأمريكية الشابة تحت شفرة الجرافة طراز د-٩ ماركة كاتربيلار الأمريكية وهي مركبة صممت خصيصا لتدمير المنازل (الفلسطينية). منذ ثلاثة عقود كان والدها يقود جرافة في فيلق تابعه للجيش الأمريكي. كان حادث مصرع راشيل هو الأول في سلسلة من الجرائم التي ارتكبتها جيش الدفاع في حق "ناشطين غربيين انشؤوا إلى حركة التضامن التي أسست لدعم الفلسطينيين في مقاومتهم السلمية للاحتلال الإسرائيلي"^(٢).

أنج هذا العمل فرقة المسرح الإنجليزي بمسرح البلاط الملكي التي تكونت عام ١٩٥٦. اختير جورج ديفين أول مدير فني للفرقة التي كان هدفها تقديم مسرح مدعم أساسه النص الدرامي، وهو مسرح المؤلف الذي ينظر فيه إلى المؤلف باعتباره الصوت الإبداعي الرئيس في المسرح^(٣). يعد تقديم عرض لمسرحية مثل "اسمي راشيل كوري" اعترافا من المسرحيين بتغير صورة المؤلف في النص المسرحي، ذلك أن راشيل قد كتبت النص ولم تكتبه، وفي ذات الوقت لم يصف المعدان كلمة واحدة لم تكتبها راشيل. تعتمد هذه التجربة الفنية ميلادا لمؤلف من نوع خاص، وكذا إعادة صياغة لكلمة مبدع في مجال المشهد المسرحي المعاصر.

بتكليف من المسرح الملكي قامت كاترين فاينر بتحرير مذكرات راشيل كوري وبريدها الإلكتروني بالتعاون مع المخرج آلان ريكمان، واستوقفتها تجليات موهبة راشيل في مذكراتها التي كتبتها في مرحلة مبكرة منذ أيام المدرسة والجامعة وعملها التطوعي في مركز للصحة النفسية ببلدتها أوليمبيا في ولاية واشنطن قبل أن تقرر السفر إلى الشرق الأوسط. أنهلتها راشيل بتمتعها ببصيرة ورؤية واضحة. أرادت أن يراها المتفرج بشكل أوضح كما رأياها: فتاة نحيفة، فوضوية، عاشقة لدالي (سلفادور)، مدخنة شرهة، مدمنة إعداد قوائم، ومحببة لموسيقى المطربة والملحنة بات بيناتار.

العودة إلى المستقبل..

التقطت صورة الغلاف في مرتفعات ميمبا بولاية واشنطن وهي صورة من مقتنيات الأسرة الخاصة: طفلة شقراء ضاحكة، أسنانها الأمامية بارزة، تبتسم في سعادة للكاميرا. تكاد خصلات شعرها الأشقر الطويلة المنسابة مع الهواء تغطي عينيها الضيقتين، ورغم ذلك فإن ألق تعبير عينيها الصادق ينفذ إلى نظرتك إليها فتصبح العدسة بينكما جسرا للتواصل

الإنساني الذي عاشت وماتت من أجله راشيل. تقف راشيل وسط مرج أخضر بين الحشائش الخضراء الطويلة التي تناثرت فيها زهور صفراء، وبيضاء مكونة لوحة تشكيلية خلف الطفلة التي ترتدي فستاناً أحمر عليه نقوش لزهور بيضاء وزرقاء. هكذا يقدم العمل البطلة من خلال الغلاف، ممهداً لدورها الذي يتعدى حدود البطولة على المستوى النصي والمسرحي. للمؤلف دور مقدس، وفي هذا العمل تتضافر القدسية فالمؤلف هو أيضاً المؤدي.

تشع مقدمة تسجيلية صغيرة في البداية المتفرج في إطار العرض: تاريخ ميلاد البطلة وموتها ومكانها. هكذا تتلخص حياة بأكملها في صوت معلق voiceover أو لافتة بريخية لتحديد المكان والوقت معلقة على خلفية المسرح بيانها كالآتي:

"من مواليد ١٠ أبريل ١٩٧٩ قبل طردها في جامعة إفرجرين انضمت إلى مجموعة من الجنسيات للعمل لصالح حركة التضامن الدولية بغزة في ٢٥ يناير ٢٠٠٣، تحرر هذا النص من بردها الإلكتروني ومذكراتها"(٢).

المسرحية بشكل عام سرد لتطور شمير راشيل العالمي منذ بداية رحلتها مع حركة التضامن العالمي في غزة. قدرة راشيل على التعبير في مذكراتها الإلكترونية عن الموقف ونقل المعنى بوضوح هي اللعين الذي تستمد منه الأهمية المسرحية قيمتها؛ ذلك أن راشيل لا تخفي تحيزاتنا بل تفخر بها رغم احتمال فقدانها بسببها لمميزات وجودها بوصفها مواطنة بيضاء أو تعرضها للخطر الذي قد يصل بها إلى حافة الموت.

يتأرجح استقبال العمل المسرحي بين النص والعرض. وفي حالة "اسمي راشيل كوري" لا يمكننا بشكل عام تجاهل علامات تحول النص إلى حالة سردية متكاملة تحاور القارئ بكل ما بها من مكونات وتتعلل في إشارة النص الفائق Paratext (peritext, epitext) إلى العناصر التي دمجها محرراً النص/العرض لتقف بمدخل النص وتساعد على توجيه استقباله وضبطه من قبل القراء. وتمثل هذه العتبة العنوان الرئيس وعناوين الفصول والمقدمات والهوامش والإهداءات والاقتباسات في الغلاف الأخير والنقوش وكذلك الحوارات والتصريحات الصحفية، وعروض النقاد، والرسائل الخاصة وغيرها مما هو "خارج" النص^(٣). وفي هذا النص بالتحديد تتفاعل صورة الغلاف مع التيمات في المقدمة وتدوين الشرائط في الخاتمة متجاوزة التصنيف التقليدي للجنس الأدبي للنص وكذلك تحديد دور المؤلف.

يبدأ النص بحركة افتتاحية ثم متواليات أيام تبدأ من الخامس والعشرين من يناير وحتى التاسع من مارس ثم وقفة تليها قفزة فنية إلى السادس عشر من مارس وختام. في هذا السياق نرى البطلة تقرأ بردها الإلكتروني، وتدون مذكراتها، وتحكي، وتعد قائمة بما عليها من مهام، وتحزم حقائبها، وتصبح كل قرار تتخذه حركة مسرحية يتغير تبعاً لها إيقاع الحدث ومكانه. يتشابه النص في ملامحه مع النصوص ما بعد الدرامية، إذ يخلق روابط ثقافية بين العناصر المتباينة، فيخرج - عن قصد - متشابهاً مع طبيعة البريد الإلكتروني: غير مكتمل، ومتوقفاً، وغير محدد. إذ تعبر راشيل عما تراه مجرد مجموعة من الأصوات والصور والخيالات التي أفسدها الزمن وأخرجها من مسارها المنطقي.

ثمة تناقض وتناظر ظاهري في العرض لكنه لا يتعدى السطح. في العمق يختلف الموقف مثل العديد من النصوص المسرحية المكتوبة للممثل الواحد. ويتمثل تعدد الانعكاسات الثقافية في "تداخل الفنون" interarts، وتتداخل في "المسرح الجديد" مونولوجات سير ذاتية مع صور معدة بواسطة الكمبيوتر إلى جانب شخوص حية على خشبة المسرح^(١٧). يتم هذا المسرح بحالة من التمرد على هيمنة الثقافة الذكورية البيضاء الأوروبية. بدأت النزعة منذ بداية الستينيات نحو وحدة فوقية جديدة تتخلص من كل ما يحول دون الطريق إلى رؤية أكثر قرباً من الحقيقة. ربما يتجسد الحل الأمثل في التخلص من كل ما يعوق الانتباه إلى صفات المسرح الأصلية وعناصره من مكان ومؤد ومخرج. انهيار تلك الحدود التقليدية هو الذي يدعونا لإطلاق لقب المسرح الجديد عليه^(١٨).

يتطلب ظهور مسرح جديد ظهور بطل جديد يتمتع بمواصفات خاصة من حيث الشخصية والشكل والجنس وطرق التعبير. راشيل البطلة أنثى بيضاء أندروجينية ناضجة السريرة الذكورية animus. يعود الفضل في فكرة العمل في المقام الأول إلى المخرج ألان ريكمان؛ إذ عندما راوده حلم إعداد عرض مسرحي عن راشيل كوري اتفق مع الصحفية كاثرين فايمر على أن يكشف عن الفتاة الشابة خلف الرمز السياسي بعيداً عن حداث وفاتها؛ "لم نشأ أن نقدمها بوصفها قديمة ذهبية أو نفرقها بالشاعر الزائدة، لكننا أردنا مواجهة حقيقة أن البعض حاول أن يصورها شيطانة. أردنا أن نقدم صورة شخصية متوازنة... كان أملنا أن نكتشف ما الذي جعلها تنشأ بعيداً عن نمط شباب معاصر استهلاكي لا تعنيه أمور السياسة"^(١٩). لذلك عكفا على أوراقها الخاصة ليشكلا من كلماتها عملاً مسرحياً عن "امرأة عادية وغير عادية تحاول أن تجد لها مكاناً في العالم"^(٢٠).

لا تتعمد المسرحية أن تشعل درجة التوتر والاحتقان لدى المجتمع والجمهور الذي تعرض أمامه رغم أن راشيل قد "تحولت منذ مصرعها إلى رمز لطرفي الصراع"^(٢١). وتشرح مُعدة النص استراتيجيات الإعداد: "حاولنا أن ننصف راشيل "بأكملها"، ليست قديمة أو خالصة، جادة ومرحة، فوضوية وموهوبة، تتمتع ببصيرة حادة وحس إنساني متكامل، أو كما وصفت نفسها ببعثرة وخارج السياق ومزعجة للغاية. لقد اخترنا كلمات راشيل بدلاً من كلمات آلاف الضحايا الفلسطينيين والإسرائيليين بسبب جودة كتاباتها وبساطتها"^(٢٢). يقدم البورتريه الدرامي صورة متكاملة الأبعاد لراشيل حيث تقدم البطلة نفسها للجمهور من خلال مذكراتها اليومية. تصف التوجيهات المسرحية تضاريس المسرح وتكمل راشيل الوصف للجمهور، لون الغرفة الحمراء في أولمبيا، كأنها تصف شذرات من عالم يتهاوى. لكنها تنجو بنفسها من هذا العالم: "أصبحت أخيراً متيقظة.. وإلى أهد الأبدن"^(٢٣).

يتميز هذا العمل بواقعية من نوع خاص؛ فهو مسرح الغدائين المشحون - من خلال حياة البطلة - بالتوجيه السياسي والاجتماعي. يتعد بنا النص عن الجنون المحسوم للمابعديات لكي لا نعيش عصر ما بعد الصناعة والرأسمالية والإنسانية. ها هي روح البطلة تحكي حكايتها مبرزة شجاعة وإصراراً في اختياراتها. ينصب تركيز النص على البطلة وليس على ما أدى إلى مصرعها. يمكن تمييز راشيل بوصفها بطلة مسرحية في تمتعها في الواقع بعيزتين "أنها جمعت ما بين عاطفة الناشط، وذائقة الفنان"^(٢٤). تبدأ حكايتها طفلة تائهة،

وتشتمل الحكاية على كل العناصر التي تجعل منها بطلنة أسطورية معادية للصهيونية أو بوقا دعائيا يهاجمه الأعداء أو عملا استفزازيا ومؤثرا. لكن الإعداد يتجاوز إغراء الوقوع في فجوة أيديولوجية تحكم على النص/العرض بالهلاك في مجتمع غربي.

يختلف تلقي عرض المسرحية في لندن عن نيويورك أو أي عاصمة عربية. وبالطبع يلعب التغير الجغرافي دوره في تلقي العرض/النص؛ إذ تمر راشيل عبر حقل الشوك وتتعرض للهجوم وتكاد تفقد مصداقيتها بوصفها شخصية درامية وواقعية؛ فتوصف بأنها "ساذجة مثالية" وكذلك "مراقة خرقاء" ترد على فرائش في شرفة قوضوية.^{٣٢} ويشير الاختيار المتعمد لصورة الغلاف لراشيل الطفلة جدلا سياسيا وأخلاقيا: "هي طفلة، بريئة، تعمل المسرحية على طمس الخطوط الفارقة بين صورة الطفلة والناشطة في غزة رقيقة المتسربين الفلسطينيين"^{٣٣}. فهي في نظر الناقد مسرحية سياسية دعائية زائفة ذات نزعة عاطفية تجافي الذوق. ويتهم الخرج والمعدة بـ"توجيه المسرحية قسرا لخدمة أغراضهما السياسية..". وبالتالي بالإفراط في التصوير السلبي لجنود جيش الاحتلال، أما الفلسطينيون فهم مثلها (راشيل).. أطفال في حديقة مسمومة"^{٣٤}.

بعيدا عن الهوى الأيديولوجي يتبقى السؤال: لماذا تركت منزلها وأمانها ومجتمعها الأبيض المثالي الزاخر بغرض النجاح لتلقف بين جرافة إسرائيلية وبيت فلسطيني؟ هذا هو ما تحاول المسرحية أن تجيب عنه من خلال عرض لجزء من حياتها القصيرة ووفاتها المؤلمة. نتأمل ثرائنا باقيا من الكلمات ونحن بصدد شخصية مركبة شاركت وهي في العاشرة من عمرها في مؤتمر صحفي عن الجوع في العالم وحرقت وهي في الثالثة والعشرين صورة العلم الأمريكي في مظاهرة فلسطينية. يقدم العرض مجموعة من اللوحات المتواصلة التي تبدأ بغرفتها في أولمبيا وتنتهي بغرفة في منزل فلسطيني في رفح. يرمز للتحوّل في الزمن تغير في الإضاءة، أو تغير قطع الديكور البسيطة لكي لا يتحول الانتباه عن الموضوع الرئيس: البطلة.

مقدمة.. أولمبيا

غرفة نومها بأولمبيا تقدم لما سيحدث: فوضى، ملابس وكتب متناثرة، طلاء أحمر تشبه راشيل في تعبير حاد ولماح بالـ"مذبحة"^(٣). تسترسل:
استيقظ كل يوم في غرفة نومي الحمراء التي بدت عبقرية عندما طليتها، لكنها تبدو أكثر فأكثر كمدبحة دموية هذه الأيام. أغضض عيني لدقيقة. أنهيا لكتابه بعض الأحلام أو صفحة في مذكراتي أو أرسم بعض الخرائط المهمة، ثم يحاول السقف أن يلتهمني.
أتلو تحت لحاتي محاولة أن أجد قلم حبر سائل أو أي شيء سريع. أستطيع أن أسمع السقف يصرخ ويتجشأ فوقي. ينتظرنني أن أنظر؛ لأنني إذا نظرت فسياكلنني..
وأسارع من أجل بعض الجوارب والسرائيل القصيرة لكي أنجو- ولكنني لم أقم بغسيل ملاهسي منذ شهر...^(٣)

تعبير الفوضى عن حطام مرحلة المراهقة، يفسر مارك ستيبن هذه التقدمة بأنها حيلة من المبدعين لكي يبتعدنا من رؤية راشيل بوصفها شخصية ناشئة تتحمل مسؤولية أفعالها ولاستدراغ عطف الجمهور. يتهم أيضا المسرحية بافتقارها للتربط؛ حيث مانت راشيل شابة

تقترب من الرابعة والعشرين ورغم ذلك يصر المعدان على تقديمها مراهقة، نطلعنا في المسرحية على تفاصيل وأسرار مذكراتها فنرى أنها تعبر عن "آراء سياسية كأفكار الصبيان العشوائية، ثم فجأة نحن في يناير ٢٠٠٣ وهي في طريقها للقدس"^(٨). حقيقة الأمر أن العرض المسرحي يحاول اختزال "تزة جدية جميلة" مرقّت في كل مرحلة من مراحل عمر راشيل القصير قبل أن تبدأ عملية الاحتراق: "اكتشفت مقدا كنه الكلمات. كانت لمحة.. رابوة للقصص، تنابها خيالات"^(٩). كيف يمكن للمسرح إذن أن يقدم حياة امرأة شابة منذ أن كانت طفلة في العاشرة تكتب عن معاناة الأطفال في كل مكان، تتخذ قرارا بـ"وقف الجوع بحلول عام ٢٠٠٠"، وتنظم القصائد وتكتب عن الفقر والجوع والعلاقات بأنواعها والعانة والحرية بأسلوب ساحر مرير، ثم تنضج سياسيا وتقرر أن تصبح درعا بشرية للفلسطينيين في غزة لتكفر عما تقترفه حكومة بلادها بما تدفعه هي وأسرتها من ضرائب ١١٩

راشيل التي نراها قد عبرت لتوها الجسر بين البراءة والخبرة، تلمس صورها، تلتقط كتبها، تغني: "اضرب بمجداني قاربك هوبنا نزولا عبر التيار". تعثر على دفتر يومياتها الذي يعود تاريخه إلى ١٩٩١، تشرع في قراءته: "اسمي راشيل كوري". من سطره الأول يُستوحى عنوان العمل. الكتابة في دماغها منذ أن كانت طالبة في المدرسة بالمرحلة الثانوية، ثم أصبحت طالبة بجامعة إفرجرين بأولمبيا بولاية واشنطن. مهووسة بالكتابة والتدوين وإعداد صنف من القوائم مثل حصصها للمشاهير الذين تود أن تلتحق بهم في الآخرة ومن بينهم أي أي كمنجز، جرتروود ستاين، وويلكه، وزيلدا فيتزجيرالد^(٩).

تحكي عن كريج وسيندي والدها والدتها، أخويها كريس وسارة وقطعتها العجوز فيبي. تتوقف عند لوحة من بين لوحات عدة تذكرتها كانت معلقة على جدران فصلها في الصف الثاني: "من حق كل منا أن يشعر بالأمان". تخفي لتغير ملابسها. لكنها لا تتوقف عن الحكى والثروة، لديها الكثير من الأفكار والابتكارات الخيالية الطريقة التي نطلعنا عليها: فهي ستفرض على القوم أن يرتدوا تنورات الباليه القصيرة، وعلى رجال الشرطة ارتداء الصميرية (قبعات مكسيكية عريضة الحافة مرتفعة اللوحة)، وعلى مشاريبي البورصة أن يرتدوا قبعات الغايكنج!! ولا تتوقف الثروة فهي تتحدث عن برجها الفلكي وملابسها ورفاقها.

تعترف راشيل: "كنت نافهة... ثم أخيرا أفقت.. وإلى الأبد"^(٨). تلتقط بياناً مطبوعاً من على خشبة المسرح.. دعوة من صديق للانضمام إلى الرفاق في غزة. ثم تبدأ في تدوين ما عليها من واجبات: محضر اجتماع، مقالة لنشرة أخبار، مكالمات صديق، تحديد أسماء المشاهير الذين كانت تود أن تلتقي بهم لكنهم رحلوا - من بين هؤلاء سلفادور دالي وجون كنيدي، وكذلك قائمة بالمشاهير الذين تود أن تكون في رفقتهم في مماتها ومنهم يسوم وتشارلى شابلن.

تبدأ في حزم أمتعتها في حقيبة ولا تتوقف عن الثروة، تترك رسالة صوتية لأمها على جهاز التليفون يأتي فيها لأول مرة ذكر الصرام الفلسطيني-الإسرائيلي. تتذكر المنازل التي أقامت فيها مع أسرتها ورحلت منها، الحرية التي منحها لها أمها منذ أن كانت جنتها في رحمها. حرية تقترب من حافة الجنون تضع صورة لأمها ضمن أمتعتها، تخاطب صورتها

كانها حاضرة على المسرح، تتفحص شخصية والدها كريم الذي يتهمها بأنها نسخة من سيندي! ترد على اتهاماته وسخريته منها. ثم تخاطب الجمهور وتعود ثانية إلى كريم لتعترف بأنها تختلف عن القديم؛ فهم يتقاضون مرتبات شهرية ثابتة، أما هي فتواصل طريقا لن يكسبها سوى ثلاث بسكويتات وبعض السبانخ! ورغم ذلك تضم صورة كريم - والدها- إلى أمتعتها.

عبر لغة مقناهة البساطة يتمكن التخطيط السينوجرافي للعرض من تهية ذاكرة المتفرج لاستيعاب ثراء تفاصيل النص. بينما تثرثر مع الجمهور تغير راشيل معالم المسرح وتستطرد في الحكايا، تزج الفراش والكتب، وتسخر من عالم الاستهلاك والإعلانات التلفزيونية والغرب الأمريكي ورواة البقر وحياة المرح ولقاء متخيل بـ"بوي فريند" سابق، بل تتخيل نفسها بطل أحد تلك الإعلانات، خداعا كالتفاح النضر، أهدابها كثيفة متشابكة، تقضي يومها على الشاطئ وترقص طوال الوقت. تتوقف النبرة الساخرة في صوتها: "ما أسهل أن تقوم بالرحلة. ستعلم عندما يحين الوقت" (١٨). تقول: "سأتوقف عن تهديد حياتي"، "كنت أعيش على نطاق ضيق. من الآن فصاعدا سيتغير كل هذا" (١٨). ثم ترتدي جوربها وحذاءها وتغني بصوت مرتفع. هكذا تتخذ القرارات الصعبة في حياة الإنسان عندما يقرر بعد تأمل لما مضى ألا يسمم بتهديد الحاضر والمستقبل.

يصمم المشهد كي يعبر عن يوم المكان من خلال الإنسان، وكذلك عن التحول السري الماهر الذي يوازيه تحول في مكان الحدث. عندما تنحى راشيل فراشها جانبها وتزحم أكوام السراويل والقمصان القطنية والملصقات الطفولية تحمل حقيبة بسيطة ثم تمشي عبر كتل خرسانية عارية قبيحة متجهة نحو تل من أطلال وركام منازل ظهر لتوه على خشبة المسرح. تنتصب في وسط التل زيتونة جافة هزيلة- أثر عين من مخلفات اجتياح إسرائيل لأراض فلسطينية. يكتب علينا أن نرى هذا المشهد في إطار امتداد أفق العرض لتتجول البطلة وتحكي لنا من مذكراتها عبورها طواعية عالم الفرص السائغة إلى عالم الفرص النعدمة. تتخلى راشيل عن حرمتها البيضاء لتعيش حبيسة مجاز مجسم في سنين عمرها تماما مثلما يحتجز الفلسطينيون في مخيماتهم.

يبعد المشهد المسرحي عن الزخرف وجماليات العرض للتركيز على وقائم الحياة اليومية ومحاولة هذه الفتاة الشابة للتخفيف من معاناة الفلسطينيين فيما هي تبحث لحياتها عن معنى وهدف. ويتحول المشهد المسرحي عبر تسعين دقيقة من شرفة أمريكية حمراء تتناثر فيها قطع ملابس متسخة لفتاة مراةقة إلى مطار تل أبيب، ثم ينتقل إلى جدران فلسطينية ثقيتها الذخيرة الحية واللذائف، وركام وأطلال بيوت فلسطينية تكومت فأصبحت حجارة متناثرة وأعمدة خرسانية وكتل متفاوتة الأحجام، بلاطات متكسرة، وشجرة زيتون جرداء. تستند راشيل إليها أثناء العرض وكأنها تنقل لنا موجز الأخبار من قلب الحدث.

هكذا ترسم في أذهاننا الصورة الأساسية في العرض للممثلة ميجان دونز متقمصة راشيل: تجلس على حجر كبير. تعقص شعرها الأشقر في مؤخرة رأسها. ترتدي قميصا قطنيا، وسروالا ثقيلا من الجينز ممزق الأطراف، صدرة قطنية زرقاء وحذاء خفيف من قماش غليظ له نعل مطاطي، وكأنها على وشك اللحاق بصاحباتها إلى مركز التسوق! لكن ثمة

نظرة ساهمة في عينيها ومفكرة صغيرة في يدها تدون فيها ملاحظاتها ترجحان عكس تلك الصورة النمطية للفتاة الشقراء.

نقطة.. الرحيل عن أولمبيا

تتوقف راشيل في مشهد قصير وهي تغادر أولمبيا تطرح فيه سؤالاً عن موت الإنسان وحيداً، عندما يتحول الموت في البوسنة ورواندا من مجاز إلى واقع. تبصر الحقيقة: "أن أدرك أنني سأعيش حياتي في هذا العالم متمتعة بمزايا عدة" (٢٠). يتحول العيش إلى إحساس كبير بالذنب تجاه الإنسانية: "لا أستطيع أن أبعد المياه المغلية في روسيا، أو أن أكون بيكاسو أو يسوم. لا أستطيع أن أنقذ الكوكب يهدي هاتين. لكنني أستطيع أن أفسد الصحن" (٢٠).

بداية التدوين.. يوميات الحزن العادي^{٣٧}

يبدأ التدوين في النص بتاريخ الخامس والعشرين من يناير، ويستمر تقريباً بشكل يومي لا يتوقف حتى التاسع من مارس. التقلبات سريعة من يوم إلى آخر عبر رسائل البريد الإلكتروني المتفرقة. يعطى محرراً النص لنفسيهما الحق في تغيير ترتيب البريد الإلكتروني، تعتمد المعدان توثيق التشعب السردى داخل التسلسل الزمني، وكأن النص جولة حرة في فكر راشيل وسيرتها الذاتية الإلكترونية من خلال بريدها الإلكتروني الموجه لوالديها في الأسابيع القليلة التي سبقت استشهادها. على سبيل المثال آخر ما كتبه راشيل كان موجهاً لوالدها ويحمل تاريخ يوم استشهادها في السادس عشر من مارس، ورغم ذلك ذكر مضمونه في إطار أحداث أخرى. ثم يختتم العمل ببريد إلكتروني شهير لراشيل غير مؤرخ في النص لكنه يعبر عن جوهر قضيتها (أرسلته لوالدها بتاريخ ٢٧ فبراير ٢٠٠٣).

تقرر راشيل في بداية زيارتها/مسيرتها للأرض المحتلة ألا تكرر الخطأ الذي ارتكبه في زيارتها السابقة لروسيا. تختار المقاومة بالكتابة. يكتسب عملها بوصفها مدونة متوقعة بعداً سياسياً وأخلاقياً وإنسانياً. لن تخلف وراءها مساحة شاغرة في يومياتها "سأكتب بشكل يومي في كل شق إثنائي من الزمن" (٢٤). لذلك فهي تدون "يوميات الحزن العادي"، هكذا يكتب تاريخ الإنسانية ولا يكتب.

لا تواجه راشيل عراقيل في مطار بن جوريون والسبب معروف؛ فالفضل يرجع إلى اسمها التوراتي وجواز سفرها الأمريكي وسروالها الجينز الضيق وسترتها المصنوعة من فراء الأرانب وعنوان صديقتها الإسرائيلية الذي تحتفظ به. لا تتوقف راشيل عن إعداد القوائم وكتابة الملاحظات: تغيير عملة، شراء خط وجهاز تليفون. محمول، إرسال بريد إلكتروني، مهاتفة والديها، نجمة داود الزرقاء المرشوشة على جدران المنازل العربية، حظر التجول، نقاط التفتيش، انفجارات، هجوم على غزة أسفر عن أربعة عشر قتيلًا وثلاثين جريحاً، إبراز بطاقة الهوية عند الطلب. تتراكم التفاصيل حتى من قبل أن تصل إلى هدفها: "ما زلت في القدس أنشد أن أصل إلى رفم لأتضم إلى جنسيات أخرى في محاولتنا لنم تدبير منازل المدنيين" (٢٢).

تخفف التوجيهات المسرحية وحركة البطلة على خشبة المسرح المحدودة من الإحساس بشيق المكان. عبر الثثرة تتوجه راشيل إلى جهاز الكمبيوتر المحمول. تتفقد برديها الإلكتروني. بين قراءة ما يرد إليها وكتابة الرد... لها أن تقف، تتوقف، تصمت، تثرثر، تهكس، تصرخ، تتجول في أركان المسرح، بين مقاعد الجمهور، تتلاحم معه، وتنسحب. لكنها تقدم إليه ما دونته من تفاصيل عالم مشيد من حقائق صغيرة ببساطة. عالم متخم برموزه. تل أبيب. بيت ساحور. القدس. رفم. التمرهش. الأمم المتحدة. مجموعات النساء. برلمان الأطفال. كتابة لافتات باللغتين العربية والإنجليزية. جدران غرلتها القذائف. ندابات أمشاء جبهة التضامن لجنود جيش الدفاع عبر الميجافون. تهديدات الجنود. "عودوا أدرأجكم" (٢٥). طلقات رصاص تصفر فوق رهوس الناشطين. العربات المدرعة. الدبابات. الجرافات. بساتين الزيتون. الدخان. التراب....

المسرحية إذن وثيقة تدل على تعاطف المبدعين مع الفلسطينيين ورغبتهم في توجيه مشاعر الجمهور نحوهم. يهتم وصف راشيل لطرق الصراع بالتأثر فهي تصف الإسرائيليين بشكل على وتقريري، أما الفلسطينيون فتصفهم بشكل انطباعي غامض^(٢٦). يثير الناقد تساؤلاً: لماذا تصر الأنسة كوري على وضع جيش الدفاع تحت عدسة واضحة حادة، بينما تلطم العدسة التي ترى بها الفلسطينيين بغازلين وكأنهم نجومات هوليوود اللاتي تقدمن في العمر. هذا الناقد لا يستطيع أن يتواصل مع رسالة العمل الأصيلة. بينما تستطيع أن تشرق بين الشعب اليهودي والساسة الإسرائيليين فإنها تشمئز مما تراه: نقاط التفقيش التي تمنع الشعب الفلسطيني من الذهاب إلى أماكن عمله أو علمه، وتدمير الجرافات للمنازل، ودس جنود جيش الدفاع السم في آبار المياه، وحال الأطفال الذين شيوا في منازل ثقت جدرانها قذائف دبابات إسرائيلية؛ ذلك أن البطلة تقدم سرد شاعر عيان للانتهاكات التي وقعت في أرض محتلة.

يسيطر على راشيل الشعور بالخلج: "أشعر بحرج للوقت الذي استغرقني لكي أستوعب أن الناس يعيشون هكذا." (٢٢). تخترق رصاصة الخيمة التي قست فيها ليلتها (٢٣). تفيض الذات الشاعرة في التعبير. ينتاب نفس الفنان التنبئة حلم المسقوط من مكان مرتفع، ثم محاولة التشبث. تصرخ في نبرة مقاومة: "لا يمكن أن أموت. لا يمكن أن أموت" (٢٦). لا يرمز هذا الحلم لموت راشيل بقدر ما يعكس الهوية السحيقة بين عالمين يمثلها النص مجتمع أولمبيا النفعي التبادلي التماقدي، ومجتمع رفح التراحمي الودود السالم. تقف راشيل لتحول بين صدام هذين العالمين فتدفع ثمن إيمانها بقضيتها.

يهاجمها سرب من التفاسيل: لعبة فيديو تثير إفرار الأبرياء. الانتفاضة. حديقة منزل د. سمير البراعم، بقات الشبث، الخس، الثوم. مشاهدة كارتون توم وجيري مع أطفال د. سمير عبر جهاز التلفزيون بالطبخ. ثلاثون عاماً ادخر فيها د. سمير المال لبناء المنزل لأسرته تضم بهاء في ثلاث ساعات. تحوم ظلال جرافتين على المنزل. الحصار يعني لا عمل. لا دراسة (٢٧) الجدران الخرسانية تنهار. تنتصب في الطرقات أشباه منازل. تكدر طائرات الأباتشي سماء فلسطين. الانتحاريون. سيرة خان يونس للتضامن مع شعب

العراق. تذكر ميلان كونديرا والخفة غير المحتملة للوجود. مبدأ اكتشفته قبل أن تقرأ العمل. في النهاية تستوعب قرارا اتخذته: "المقاومة رغم كل الظروف" (٣٠).

تمجز الكلمات عن وصف الواقع. لكن راشيل تحاول. تواجه الذات: "ليست تجربتك هي الواقع" (٢٩). حقيقة أنها تنتمي للجانب الآخر من العالم: "لدي المال الذي أشترى به الماء عندما يدمر الجيش الآبار، وبالطبع حقيقة أنني لذي حرية المفارقة.. حرية رؤية المحيط" (٢٩). يغمرها الغضب لاختراقها الموجز لعالم هؤلاء الأطفال. ترى كيف يكون الوضع عندما يرون هم عالمها؟ هل العودة تعنى بالضرورة النسيان؟ أو تجاهل ما يقيم في الناحية الأخرى من العالم بين ظلم؟ "عندما ترى المحيط وتعيش في مكان هادئ حيث وفرة الماء أمر مغرور منه وحيث لا تسرقه الجرافات ليلا، أو تقضى ليلة لا تتساءل فيها إن كانت جدران منزلك ستتهاوى عليك، ولا يحاصرك أبراج، دبابات، والآن حائط معدني عملاق، ترى هل تستطيع أن تغفر للعالم كل الأعوام التي انقضت وأنت تعيش - مجرد تعيش - في مقاومة للمحاولات الدائمة لمحوك من منزلك؟" (٢٩). يؤرق راشيل سؤال مهم: ماذا لو علم هؤلاء الأطفال حقيقة الأمر؟ في أماكن أخرى بالعالم يعيش الأطفال في أمان، وتتوفر المياه والكهرباء ولا تخترق جدران المنازل قذائف ليلية!!

عندما أصبحت راشيل في رفح "تغير إيقاع كتاباتها فأصبحت أكثر إيلاسا وقوة" (٣١). ألهمتها مشاهدة الاحتلال في أسوأ صوره أن تكتشف مساحات داخلها ترتب عليها تقديم الذات الباحثة في راشيل لبيانات حقيقية عن مدينة رفح. مساحتها. سكانها. عدد منازلها. الحائط الذي يرتفع اثني عشر مترا فاصلا بين رفح والحدود المصرية. تقرأ راشيل من دفترها. هل هذه راشيل تبعث حية في صورتها المحببة إلينا لتروي حكايتها؟ لا وقت للمزاح بين الحياة والموت، النشوة والبؤس. النتيجة أن تهز كتفك استخفافا: "الآن أعلم من سببهم. أموت في الساعة الحادية عشرة والربع مساء أو في سن السابعة والتسعين" (٣١). تتوصل راشيل إلى أفضل ما لديها لتقديمه للجمهور لرفع المعاناة عن الشعوب غير البهائم المقهورة ألا وهو "الاستغلال الجاد للميزة التي يتمتع بها المواطن الأبيض العالمي" (٣٣).

تقدم راشيل بثا دراميا واقعيا حيا من حي السلام برفح. مختارات متنوعة من مشاهد أسرية لها طبيعة خاصة.. تساعد ابن الأسرة في واجب درس الحساب. تشاهد معهم غير إحدى الفضائيات فيلم رعب شهيرا هو "مقبرة الحيوانات الأليفة". تصاب راشيل بالأنفلونزا فتقدم لها العائلة الفلسطينية التي تبنتها عصير الليمون. تنصحها الأم بالتوقف عن التدخين وتوصيها بالتواصل مع والدتها. لا تتوقف الأسرة رغم معاناتها عن التعايش: "تبهيرني قوتهم في الدفاع إلى درجة كبيرة عن إنسانيتهم ضد هذا الرعب الهائل المتمثل في حياتهم، وضد الحضور الزمن للموت. أعتقد أن الكلمة هي: الكرامة" (٣٥).

وراء التفاصيل تطرح راشيل سؤالا آخر: أين تذكر كلمة رفح في الإعلام العالمي؟ (٣٥) يشترك المفترض إذن مع تداعيات العمل الإنسانية، منظومة متكاملة من الأخلاق والثقافة والسياسة. تثبت راشيل أنها "فتاة عادية بداخلها مشاعر غير عادية" (٣٥) وفي دعوة لإعادة تعريف إنسانية الإنسان، توجه راشيل اتهامها جارحا وصادقا: "إنسانيتنا تتمثل فيما نخشأ أن نشتره من المجمعات التجارية" (٣٥). لذلك تبحث البدائل المطروحة أمامها: "أحاول أن

أخمن ماذا سأفعل عندما أعود؟" (٣٨) وتتخذ قرارها: "لا أريد أن أعيش بهذنب كبير تجاه هذا المكان" (٣٨).

عندما تتسائل راشيل: "ماذا سأفعل ببقية حياتي؟" (٣٨) يعقد العمل هدنة قصيرة يختار فيها الابتعاد عن بؤرة الصراع في رفم. تزم وتتخيل أنها ستصبح بظلة مسلسل كوميدي يشاركها بطولته النجم مايكل فوكس. يثير اسم مايكل فوكس قصيدة سرد مركبة تعبر عن متاعب راشيل النفسية قبل رحيلها إلى رفم. يمثل بطل فيلم "العودة إلى المستقبل" نقلة إلى الماضي تحتل الإشارة إلى مستقبل راشيل حال عودتها في المستقبل إلى حياتها السابقة في أولمبيا. يصف سردها الطويل لعملها متطورة في مركز للصحة النفسية واقعة تعاملها مع الزلزال يوم تفجير بروج التجارة العالمي، وقرارها أن يقوموا بزيارة إلى محل ديري كوين للبوطة. السباب، الغضب. وعدم المبالاة للتجسد بوقاحة قبيحة عندما يربت الجميع على كروشهم الممتلئة ويقولون: "قليلباركنا الرب، كل واحد منا" (٤٣). تطرح راشيل السؤال البري: "كيف يمكن لك أن تحيا في مكان غير موجود؟" (٤٣). هي إذن تعقد مقارنة ضمنية بين أولمبيا ورفم. عالم يخلو من المعاناة أو حتى الإحساس بمعاناة الآخر هو عالم عديم.

تحاول راشيل فيما تبقى لها من العرض أو حياتها المسرحية/الواقعية أن تجد الإجابة. تعد قائمة بالاهتمامات وأخرى بالاختيارات: "أولمبيا، مصر، السويد، البقاء في رفم، أي مكان آخر" (٤٤). لكنها تقرر أن تستمر في مسيرتها من أجل هدف واضح: "عندما أرحل، سأرحل شاحكة" (٤٥). لا يتبقى أمام راشيل الكثير من الوقت. هي تشعر بذلك دون سبب واضح. تسجل آخر قائمة على حاسوبها الشخصي: تدمير عشر صوبات خبار، بازلاء، زيتون، طماطم، تدمير معيشة المزارعين، اعتقال الرجال، إطلاق الرصاص عليهم، شربهم، انطلاق ظواهرات الأباتشي من المستوطنات المجاورة، جرحي، قتلي، إخلاء عمارات سكنية، تدمير منازل (٤٦).

يعيد هذا النص طرح دور الفن في المجتمع: "ليس مطلوباً من المسرح أن ينقل لنا الصورة كاملة. لكن رسالته الوحيدة هي أن يكون صادقاً. وما تجده في هذا العرض هو تدمير مذهل عن رد فعل متأجب لامرأة واحدة تجاه مواقف محددة" (٤٧) تشتعل عاطفة راشيل عبر استجاباتها الفصيحة للرسائل الإلكترونية التي تتبادلها مع والديها، ماذا لو؟ توجه لهما السؤال: ماذا لو عشنا محاطين بديابات ومدركات العدو؟ أن نقاوم؟ ندافع عن حقنا الطبيعي في وطن؟ تتداخل الحدود الفاصلة بين أولمبيا ورفم. تصف راشيل لوالدتها كابوساً انتابها: الديابات والجرافات تحيط بمنزل أسرتهما في أولمبيا. كان الأثريين يهدمها طوال تلك الفترة، لكنها حقيقة تخشى على مسير سكان رفم. تعيد وصف العنف الفلسطيني في ضوء تدمير النمو الاقتصادي، وتعهد الإسرائيليون تعطيل تصدير شحنة أزهار من غزة إلى أوروبا لمدة أسبوعين وترتب على هذا طبعاً ذبول الزهور (٤٧). الجرافات تقتلع وتهدم، تكتب راشيل لوالدتها: "ماذا يتبقى للناس؟ قولي لي إذا توصلت إلى إجابة. أنا لا أستطيع" (٤٨). تتخيل أن أولمبيا قد أصبحت مكان رفم: كيف يكون رد فعلنا عندما نعيش محاصرين في مكان يقتلص (٤٨)...

يقدم هذا العمل قصة تطور الشخير الفرد والحس الإنساني. تقدر راشيل الانتفاضة واتباع الفلسطينيين للساتهاجراها، مقاومة غاندي السلمية (1948). ولكن إلى متى؟ تلف راشيل بين عالمين تحاول كعادتها، عبثاً، أن تمنعها من الارتطام، لكنها تعلم، أيضاً، أن عالمها قد تغير بغير رجعة:

أريد حقا أن أرقص على أنغام بات بيناتار، وأخرج في رفقة الأصدقاء، وأمازم زملائي في العمل، ولكني أيضاً أريد لهذا أن ينتهي. التشكك والرعب يسيطران عليّ. الخذلان. أشعر بالخذلان لأن هذه هي حقيقة عالمنا المجردة ولأننا، في الواقع، نشارك فيها. ليس هذا ما أردته عندما أتيت إلى هذا العالم. ليس هذا ما أراده هؤلاء الناس هنا عندما أتوا إلى هذا العالم. وليس هذا ما يشدونه الآن. وليس هذا هو العالم الذي أردت أنت ووالدي أن أعيش فيه عندما رغبنا في إنجابي... عندما أعود من فلسطين غالباً ستتتابني الكوابيس وسأشعر بالذنب لأنني لم أعد هنا، ولكن سأحول هذا إلى مزيد من العمل. مجهئي إلى هنا هو واحد من أجمل الأشياء التي قمت بها في حياتي (٥٠).

تنتهي راشيل من كتابة آخر بريد إلكتروني لها ثم يفتح باب في المسرح وتتصرف منه إلى عملها مع جبهة التضامن. لا نراها مرة أخرى. كثيرا ما وقفت راشيل بين الجرافات والفلسطينيين العزل. يبت على المسرح عبر جهاز تليفزيون نسخة طبق الأصل من تقرير توم ديل شاهد عيان على آخر مواجهة لها مع الجرافات. يصف توم تفصيليا مواجهتها للجرافة: استمرار سائق الجرافة في التقدم.. وسقوطها تحت نصل الجرافة، ثم وفاتها بعد دقائق في حرية الإسعاف. يعلن خير قصير: "قفت راشيل كوري في السادس عشر من مارس ٢٠٠٣" (٥١). يظهر على الشاشة في خلفية المسرح تسجيل فيديو لراشيل وهي طفلة في العاشرة تتحدث عبر شاشة كبيرة في مؤتمر صحفي عن الجوع في العالم أقيم بمدرستها وهي في الصف الخامس. هوم وطبوحات راشيل الطفلة تتجاوز "الوعي" بقضية الجوع العالمي: "أنا هنا لأنني أكثر ثراء.. لا بد لنا أن نعي أن الناس في العالم الثالث يفكرون ويهتمون ويبتسمون ويبتكون مثلنا تماما. لا بد لنا أن نفهم أنهم يحملون أحلامنا ونحمل أحلامهم. لا بد لنا أن نعي أنهم نحن. ونحن هم" (٥٢).

تناشد الطفلة راشيل أبناء مجتمعا أن أعطوا فقراء العالم الثالث فرصة "إننا تعاونوا وعملنا معاً سينمو النور وينطلق حرا حاملا معه أمل الغد" (٥٢). من المفترض أن يغمر هذا النور فسيغسل الكرة الأرضية فتعكس في الفضاء ألوانها المتعددة.

تتداخل في أذهاننا صورة راشيل بسترتها البرتقالية الفوسفورية التي تناقلتها وكالات الأنباء العالمية بعد استشهاده، مع تسجيل الفيديو القديم الذي يقدمها على خشبة المسرح - بعد رحيلها - طفلة تلقي خطبا عن الجوع والسلام العالمي. يسخر ناقد من نجاح المسرحية ويعزو هذا النجاح إلى استغلال وسائل الاتصال والثورة التكنولوجية عندما يخرج المتفرجون وفي أذهانهم صورة الطفلة الشقراء البريئة تدعو لوقف الجوع في العالم: "من اللائق إذن أن أنجح مسرحية عرضت في لندن تنتهي بخطبة تلقيها طفلة في الصف الخامس عن السلام العالمي" (٥٣). عندما لا يستطيع هذا الناقد أن يستوعب درجة الصدق في المشهد المسرحي المستندة من الصدق في المشهد الحياتي، فإنه يؤثر الرفض والسخرية من موقف حقيقي دفعت

البطلة حياتها ثمناً لإيمانها بواقعيتها. يتحاز هذا الناقد بدوره للمسرح البديل وهو مسرح تجريبي/تفكيكي وما بعد حداثي، يتبنى خطأ سرديا وإن كان واعيا، أو حتى يتظاهر بتبنيه!! يقف أسير الوسائط التقنية الحديثة وجماليات المكان والزمان والجسد البشري، ويتوه ما بين نص المؤلف ونص المخرج ونص الممثل وحتى نص القارئ^(١٧).

تتجسد الصورة المسرحية في موقف ثابت للإنسان الفرد في وضع حقيقي لن ننساها، تذكرنا به دائما صورة الشهيدة راشيل كوري أمام البلدوزر الإسرائيلي. يحاول المسرح من خلال هذا الموقف على خلفية من عالم اللمديا وثورة الاتصالات والتكنولوجيا والمعرفة أن يقدم جماليات عرض جديدة ذات قيمة إنتاجية منخلفة، واضعا في المقام الأول الاهتمام بالسياق الثقافي الذي من خلاله تخاطب البطلة المتفرج. ترمز الصورة لانتفاخ النص، وغياب الخاتمة بوصفها ضرورة منطقية، بعد مصرع راشيل الشابة تخرج من رمانها للمنترج كالغناء راشيل أخرى طفلة تتمتع بمزايا الحضور والغياب نفسها. ليس من دور المسرح أن يتبين اللائق وغير اللائق، وإنما تكمن جماليات المسرح في بساطته في التعبير عن العالم المعاصر.. عالم الأيديولوجيات المتناحرة، "ليس بإمكان المخرج أن يغير العالم. ولكن بإمكانه عندما يكون بهذا المستوى الرائع أن يطلق سراحنا وقد أثرائنا بهجوم الآخرين المستمرة"^(١٨).

رغم أن اعتماد المنترج ينحصر كلية فيما تقوله راشيل أو تفعله، فإن هذا يتحول عبر اللغات الفنية المتعددة إلى عالم مسرحي متكامل، وإلى نص متكامل قائم بذاته لا يقع في برائن الإطالة والثثرة غير المجدية. تتداخل مع الشخصية الرئيسية على المسرح العشرات من الكيانات التي لا تشتت انتباه المتفرج وإنما تحاصره وتدفع به إلى حيث يصبح مشاركا في العرض. فهي أنتيجوني وكاساندرتا تقاسم مع المنترج مساحة مشتركة في رفح الفلسطينية لتمارس طبقا لإفريقيا ماساوي العناصر، يبدأ في لحظة على خشبة مسرح مظلم. يثقف صوتها حولها كهالة من النور تحيط بجسدها النحيف، وكأنه صوت منفرد يخرج من صف كورس نساء طروادة. إن قصة راشيل كوري الممسرحة لترجم باختصار على خشبة المسرح إلى صورة جنين متوتر قلق استعدادا للخصاض يتخلق في جوف رحم أحمر ثم يموت بعد ميلاده بتسعين دقيقة تقريبا بطاعون أصفر.

تختلف قضية الشابة الغاضبة راشيل كوري عن قضية الشابين الغاضبين جيمي بورتر^(١٩)، وهاملت أمير الدانمارك. تنظر راشيل أمامها في غضب ثم تقتحم أتون غضبها ولا تبالي إن احترقت بمناره فقد تصبح أيقونة مثل جان دارك. ربما يجيب العرض عن سؤال افتراضي: ماذا لو ظهرت جان دارك في الشمال الغربي وبدلاً من تحرير أورليانز تسمى لتحرير الإنسان في عصر الفاشيائيات والتليفون المحمول والكومبيوتر المحمول والبريد الإلكتروني و"مايكروسوفت وأخواتها" و"خيوط العنكبوت الإلكتروني"^(٢٠) لهذا خطت راشيل خطواتها نحو الموت.. في شجاعة.. وثبات. والآن تتلخص "المأساة (في) أننا لن نسمع صوت راشيل كوري مجددا"^(٢١).

(٥) "اسمي راشيل كوري" مسرحية مستوحاة من كتابات راشيل كوري، حررها آلان ريكمان وكاترين فاينر، لندن، نيك هرن بوكس المحدودة ٢٠٠٦. جميع الاقتباسات الواردة في هذه الدراسة مصدرها هذه الطبعة من المسرحية وقدمت في مركز المهاجر للفنون بالقاهرة سنة ٢٠٠٧.

(١) للمعجم الوسيط، الطبعة الثالثة ١٩٧٢: سرح.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، القاهرة، دار المعارف: سرح.

(٣) مارفين كارلسون: نظريات السرح: عرض تاريخي ونقدي منذ الإغريق وإلى الحاضر، مطبعة جامعة كورنيل ١٩٩٣: ٥٠٦.

(٤) جرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، نيويورك، سيمون وشوستر ١٩٦٨: ٢١.

(٥) مارفين كارلسون. نظريات السرح: عرض تاريخي ونقدي منذ الإغريق وإلى الحاضر، مطبعة جامعة كورنيل ١٩٩٣.

(٦) جرزي جروتوفسكي: ١٩.

(٧) بيتر بروك: المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة ٢٠٠٢: ١٣٦.

(٨) هانز-تيز إيمان: السرح ما بعد الدرامي، ترجمة كارن جورس-سوني، لندن، روتلج ٢٠٠٦: ٢٥. يعمل هانز-تيز إيمان أستاذًا لدراسات السرح في جامعة يوهان وفنجانج جونه بفراانكفورت ألمانيا. من أعماله السرح والأسطورة (١٩٩١). ظهر كتاب السرح ما بعد الدرامي في طبعته الأصلية عام ١٩٩٩ وترجم إلى الإنجليزية عام ٢٠٠٦ وفيه يحسف السرح الجديد بأنه رد فعل لظهور تقنيات جديدة يصاحبها التحول التاريخي للمسرح، ومن ثقافة عمادها النص إلى وسيلة جديدة تواكب عصر الصوت والصورة.

(٩) "الأحمر" و"الأصفر" قاموس الرمزية: الأيقونات الثقافية وما وراءها من معان. هانز ييدرمان ١٩٩٢.

(١٠) هانز-تيز إيمان: السرح ما بعد الدرامي: ١١٩.

(١١) جورج براننت: النظريات الحديثة للدراما: مختارات من كتابات عن الدراما والمسرح، أوكسفورد، مطبعة كلarendون ١٩٩٨: ٩٩.

(١٢) أوسكار بروك: تاريخ السرح، بوسطن، آلان ويكون ١٩٩٩: ٥٨٣.

(١٣) السابق: ٥٨٢.

(١٤) من هنا كان حرص المبدعين في طبعة المسرحية على ذكر مجموعة العمل التي شاركت في إعداد العرض لخشية مسرح البلاط الملكي عام ٢٠٠٥: مصمم الإضاءة، مصمم السرح، الصوت والتلحين، مشرفي الملابس، ومديري الإنتاج، وممثلو الديكور.

(١٥) مايكل بيلينجتون: "اسمي راشيل كوري"، صحيفة الجارديان، الخميس ١٤ أبريل ٢٠٠٥.
<http://arts.guardian.co.uk/reviews/story/0,1459252,00.html>

(١٦) كاترين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي"، صحيفة الجارديان، الجمعة ٨ أبريل ٢٠٠٥.
<http://arts.guardian.co.uk/politicaltheatre/story/0,1455103,00.html>

(١٧) كاترين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".

(١٨) السابق.

(١٩) هانز-تيز إيمان: السرح ما بعد الدرامي: ٥٥.

(٢٠) من أبرز مزايا العرض اختيار الممثلة البريطانية ميجان دودز للقيام بدور راشيل فقد سبق لها العمل في مسرحيات عدة مثل: كما تحب، وهابيلت لويليام شكسبير، ومدرسة القضاة للورنس سترن شريدان. فهي ممثلة مسرح كلاسيكي اكتسبت خبرة التمثيل عبر قنوات درامية أخرى، إلى جانب تشابهها مع راشيل في القوام النحيل والوجه الخالي من المساحيق ذي الملامح البسيطة والشعر الأصفر المنسدل في إعمال، باختصار هي فتاة عاملة ورمز للمقاومة وليست الشفراء الثيرة بأي حال من الأحوال.

(٢١) مايكل بيلينجتون: "اسمي راشيل كوري"، صحيفة الجارديان، الخميس ١٤ أبريل ٢٠٠٥.

- (٢٢) كاترين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".
- (٢٣) للفرقة تاريخ من الثبات على هذا البدا يرسخ مفهوما في الدراما نالت عنه الفرقة جائزة خاصة من جريدة *الايمنتج* ستاندارد لصنع تاريخ المسرح وتغييره في نصف القرن الماضي.
- (٢٤) جراهام ألن: التناص، لندن، روتلدج ٢٠٠٠: ١٠٣ - ١٠٥.
- (٢٥) أوسكار بروكت: تاريخ المسرح، بوسطن، آلان ويكون ١٩٩٩: ٨٨٥-٨٨٧.
- (٢٦) السابق.
- (٢٧) كاترين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".
- (٢٨) السابق.
- (٢٩) السابق.
- (٣٠) كاترين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".
- (٣١) مايكل بلينجتون: "اسمي راشيل كوري".
- (٣٢) مارك ستين: "التنزه في ياس الآخرين: اسمي راشيل كوري"، ذا نيو كريتيفيون، يونيو ٢٠٠٥.
- <http://www.freerepublic.com/focus/f-news/1433402/posts>
- (٣٣) لا يرى أستاذ مارك ستين أن تحويل كتابات راشيل إلى عرض مسرحي حدثا فنيا: "حتى موافقة والديها على التصريح بنشر مذكراتها للتعبير عن فقدانها لابتنتها، هذا أمر مفهوم. ولكنه ليس كذلك بالنسبة إلى المدين"!!
- (٣٤) مارك ستين: "التنزه في ياس الآخرين: اسمي راشيل كوري".
- (٣٥) كاترين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".
- (٣٦) إشارة متعمدة لرائعة الشاعر محمود درويش عن العيش تحت الاحتلال.
- (٣٧) مارك ستين: "التنزه في ياس الآخرين: اسمي راشيل كوري".
- (٣٨) كاترين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".
- (٣٩) كاترين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".
- (٤٠) مايكل بلينجتون: "اسمي راشيل كوري".
- (٤١) من بين المادة الوفيرة التي توفرت لمعدي النص إلى جانب كتابات راشيل شرائط فيديو عن مصرعها ومراسم العزاء بعد وفاتها التي أقيمت في غزة وألمانيا وأفلام تسجيلية منها شريط شهير للمخرجة ساندرا جوردان بعنوان "منطقة القتل". كان السؤال الأكثر إلحاحا هو كيفية الاختيار بين الأصوات والشخص من أصدقائها وأفراد أسرته؟ ولكن النهاية حسنتها راشيل عندما وقع اختيار المدين عليها بوصفها صوتا متفردا يهتف بعمل فريد. واختصرت المادة المتاحة إلى تسجيل فيديو قصير استعانا به في نهاية العمل.
- (٤٢) مارك ستين.

(43) Actorly text, writerly text, readerly text.

- (٤٤) مايكل بلينجتون: "اسمي راشيل كوري".
- (٤٥) بطل مسرحية "انظر خللك في غضب" للكاتب الهنطاني جون أوزبورن.
- (٤٦) ذكرت كاترين فاينر نقلا عن زميلها المخرج ولعد آلان ريكمان أن مكان كتابات راشيل الطبيعي هو خشبة المسرح إذ: "يتناسق الجانب الناشط في حياتها تماما مع الجانب الإبداعي. ليس لدي أدنى شك أنها لو كانت عاشت لتدفقت منها الروايات والمسرحيات" ("دعوني أحارب وحوشي").

دوائر الحوار والصمت : الوحش ذو العيون الخضراء

فى الأقوى لسترنديج

وموتزارت وساليري لبوشكين



لبنى إسماعيل

مع تراقص نسكات سبتمبر المنعشة في قبة سماء القاهرة ٢٠٠١، لع نجم تجربتي جديد على خشبة مسرح الهناجر: "فات اليعاد"، عرض للمخرجة المصرية "منال إبراهيم" يجمع بين "موتزارت وساليري"، وهي مسرحية تراجيدية شعرية للمبدع الروسي أليكساندر بوشكين (١٨٣٠)^(١) ونص "الأقوى" وهو دراما نفسية من فصل واحد للمسرحي السويدي أوجست سترنديج (١٨٩٠). يعد النصفان، الروسي والسويدي، تحفة فنية رائعة من الإيجاز والتكثيف الدرامي لكل من الحدث والشخصية: وهما متعة فنية بكل المقاييس لجميع الأطراف المعنية بالفن المسرحي: المخرج والممثل والمتفرج. ولكن ما الذي أتى بأشباح موتزارت وساليري ليلتقيا في عناق تراجيدي بأطراف نساء سترنديج، مدام إكس والأنسة واي، بطلتي أشهر مسرحيات الحجرة لذلك الكاتب السويدي المتميز؟ ما الذي جعل من "موتزارت وساليري"، والتي تعرض للحظات الأخيرة الحاسمة في حياة المؤلف الموسيقي الإيطالي، أنتونيو ساليري، قبل اتخاذه القرار الرهيب بقتل صديقه، الموسيقي النمساوي العبقري، فولفجانج أماديوس موتزارت، و"الأقوى"، التي تتناول مواجهة شديدة التوتر بين امرأتين، تقوم إحداهما بإدارة دفة الحديث بينما الأخرى تجلس صامتة في مواجهة هجوم شرس، ساحة مؤهلة للعبة تنافسية مثيرة؟ لم تكن الإجابة مستحيلة وسط المهارزة الفنية الرائعة بين النصوص الثلاثة الروسي والسويدي والمصري (أعده يحيى قكري)، فجميعةا حيلى بذلك "الوحش ذى العيون الخضراء" كما وصفه إياها في رائعة شكسبير، "عطيل". إنه الحسد أكثر العواطف الإنسانية إتهاما للنفس البشرية.

يتناول المؤلفان فى نصيهما الشهيرين القوة المدمرة للحسد، وهي التهمة الرئيسة للحدث، عندما تسكن من تختارهم وتحيل فيهم العقل والقلب إلى نبات قائم السواد بيت سم ثاره فى حلو الحديث، فى ضحكة غفر، وفى فعل باسم يمثلى بعدها مسرح الأحداث بدما الضحايا. وسوف نعرض أولا لمجموعة من النظريات النفسية والفلسفية التى تناولت

تلك الخطيئة ألقاثة، أو ذلك الخلل النفسي الكامن في النفس البشرية والذي يفتقر صاحبه ويذيقه أفطع أنواع البؤس والعذاب : عذاب الروح. ويهدف هذا العرض إلى إلقاء الضوء على طبيعة التركيبة النفسية للشخصيات والدوافع التي تشكل سلوكهم ، وكذلك توظيف كل من بوشكين وسترونبرج إدراكهما العميق والثاقب لهذه الطبيعة وتلك الدوافع ليس فقط في رسم الحدث الدرامي وتطوره، ولكن أيضا في خلق شخصيات سوداء ذات قدرة هائلة على تدمير الآخر ، وكذلك في الوصول بالشاهد / القارئ إلى مستوى غير متوقع من التعاطف مع هذه الشخصيات ، وهو ما يكشف النقاب عن قدرة كل من التحسين في تجسيد الآليات والحيل والمكائد والحجج النفسية والعقلية التي تلجأ إليها الشخصية الحاسدة.

الوحش ذو العيون الخضراء

عندما تناول Angus Wilson ما أطلق عليه أكثر الآثام تدميرا للنفس البشرية وصفه قائلا، " الحسد هو رذيلة إنسانية لا يحسد عليها من ابتلى بها. الحسد كائن خميس يسلبه الخوف إنسانيته ولكنه لا يدفع شهوته. فالحسد لا يعرف شيئا بل يحترق في عذاباته ذاته الرمضة. والحسد يشع قبيح مثل فأر أجرب في مصيدة أراد الفرار منها فالتهم قدميه وهو يقرض قضبان سجنه" (١١، ١٩٦٢). تردد العديد من الدراسات والمراجع التي تناولت الحسد أصداء هذا الوصف. فمنها من تناول الحسد من منظور ديني كأشد الآثام السبعة القاتلة أو من زاوية نفسية تحليلية كمرض عضال يصيب العقل والقلب معا فيؤدي إلى هلاكهما، أو من وجهة نظر فلسفية تأملية ترى في الحسد تجسيدا لهيؤس النفس البشرية وضعفها. ولقد اتفق الجميع في تعريفهم للحسد وبواعثه وسبل علاجه على أنه أسوأ الانحرافات الخلقية انتشارا وتغلغلا في النفس البشرية. وكما عبر Epstein، "قد يكون الإنسان خطأ.. نعم هذا جائز.. ولكنه بالتأكيد ودون أدنى شك حסود" (xvi، 2003).

الحقيقة أن الحسد دون غيره من أفراد عائلة الآثام القاتلة (الشهوة والتكبر والكسل والشر والغضب والبهل)، لم يحظ قط إلا بكل وصف دنيء وقبيح. لقد تكاثفت التصوص عبر العصور في ذمه والتحذير منه بكل ما أوتيت من بلاغة استعارية تعبيرية لغوية (McTigue 2001). فالجدير بالذكر أن الحسد هو الصفة البشرية الوحيدة التي ينكرها الجميع ولا يرتضونها لأنفسهم. فالحسد كما يصفه Henry Fairlie هو "أقذر- وأقذر وأمكر" الآثام الإنسانية على الإطلاق" (68، 1979)، قد يعترف الفرد منا بأنه متكبر.. نعم.. أو طماع أو شره أو كسول أو ذو طبع حاد وسين أو بذيء اللسان أو غيور، ولكن الجميع، وبلا استثناء، سينفون بكل إباء تهمة الحسد. ما الذي يجعل هذا الكرب "الأخضر" ذلك المخلوق البشع المثير للاشمئزاز. الإجابة كما تقول Mary Ashwin لها علاقة وثيقة بإدراكنا (على مستوى الوعي واللاوعي) أن الحسد مرتبط دائما بنوع من النقص والشعور بالدونية. سوف نتوقف ههنا ونترك ذلك الشعور السلبي بالنقص في جعبة الحديث لتتناوله لاحقا عند تناولنا لأنواع الحسد، ويعد أن نتجول معا عبر عذسات علم النفس الفاحصة لتلك التركيبة البشرية المعجبية في تعريفها للحسد.

”موتزارت وساليري“

ساليري : الكل يقول : لا عدالة على الأرض
و لكن ليس هناك أي عدالة في السماء أبها
ذلك جلي لدى جلاء الظاهرة المألوفة.

تكشف مناجاة ساليري التي يفتتح بها يوشكين مسرحيته الشعرية عن رجل كرس سنوات عمره لفن التأليف الموسيقي في رحلة شاقة لونت آفاقها أحلام المخلود. تزيج مناجاة ساليري الستار عن منطق الحسد الذي يتبدي في شكل جدل حوارى تتزاحم فيه المبررات للوصول إلى النتيجة المنطقية والحتمية: ضرورة التخلص من موتزارت. يعتمد بناء نص ”موتزارت وساليري“ إذن، من الناحية الفنية، على هذا الجدل الحوارى والذي يبدأ بالمقدمة أو الفتاحية الموضوع، والتي تبدو مثل نافذة زجاجية معتمة تنفتح فجأة على مصراعها ليجد المشاهد نفسه وسط رواق رائع تملأ أرجاءه صور الماضي السعيد، والتي تجعل من أولى كلمات ساليري: ” لا عدالة على الأرض“ بمثابة جملة عرض الموضوع Thesis، تليها فقرات حوارية تعرض تفصيلا شرحا تحليليا لجملة العرض الأولى. ومثل صرخات هابيل المعذبة تأتي ”ولكن“ معلنة ذلك الألم الذي يلتهم بنيرانه الحارقة كيان ساليري، ”ليس هناك أي عدالة في السماء أيضا، ذلك جلي لدى جلاء الظاهرة المألوفة“. إن ظلم السماء، أو كما يراه ساليري، تفضيلها الجائر لموتزارت لهو واضح للعيان وضوح الشمس في كبد السماء. لماذا هو ”واضح“ إلى هذا الحد؟ ولماذا يشعر به ساليري كقطعان نصل حاد في أحشاءه؟ يتتبع المشاهد - القارئ حلقات ساليري الحوارية والتي تأتي مباشرة بعد صرخت الأولى مستلهمة الاستدلال العقلي منهجا لمنطقها. تفسى تلك الحلقات الاستدلالية فى ظلمة الماضي السحيق الذي يتلون تدريجيا بمشاهد الطفولة الأولى التي شهدت استجابة ساليري ”الشده“ لنداء الموسيقى السحرى. وتقدم هذه المشاهد المادة التسجيلية لخلفية الأحداث background في مقدمة لجدل منطقي للغاية مصحوب بكوكبة من الأدلة والبراهين التي كما يبدو لا تقبل التفنيد والتي تؤدي مباشرة إلى مرحلة شرح تفصيلي Exposition تؤدي بدورها إلى تقديم كل العلل والمبررات الممكنة (والشوهة) للقرار الشيطاني بتدمير موتزارت وقتله، بالإضافة إلى إيشاح الصلقة الفاوستية التي أبرمها ساليري الشاب مع ”سمائه“ الأولى المتعاطفة:

ولدت وبى عشق للفن،

كنت طفلا حين صدحت أنحان الأرغن عاليا

في كنيسةنا القديمة، أصغيت إليها وأمعنت في الإنصات إليها

انسابت دموعي عنوة عذبة.

نبذت باترا السررات العابثة.

أضمرت الكراهية للعلوم الغربية على الموسيقى،

أنكرتها بعدا، وغطرت

ووهبت نفسي للموسيقى وحدها.

شاقة هي الخطوة الأولى

ومضجر مستهل الطريق

يلتقي المشاهد- القارئ وصف سالييري لحبه القدري للموسيقى وانبهاره بغمصات الأرضون المقدسة منتقلا لهوسه الأزلي بالألحان الرائعة الحاملة التي أرسلتها السماء لأذنيه العطشي، ثم "دموع" براهته الصادقة وهي تتفجر من ينابيعها داخل أعماق حبلي بنشوة الفن، ثم نظرة خاطفة للامح تفكير مشوه لمشروع قاتل وصقعة خاسرة مع "سما" تكشف لاحقا عن وجهها الغادر الجائر. وكما تقول Nancy K. Anderson فإن مأساة سالييري تتمحور في "رؤيته التماثلية" لاستجابته "لنداء السماء" (131, 2000) فكللمات سالييري تفصح عن ما لا يفصح هو عنه. فالشاب الورع سالييري قد أعلن رفضه لكل لهو دنيوي فيه مضية للوقت، لكل حلقة درس تأخذه بعيدا عن الموسيقى، لكل متعة حسية تستقص من قيمة قرايبه للسماء: طهارته وإصراره واجتهاده وتواضعه، في سبيل الحصول على مكافأة السماء: هبه الإلهام. هذه هي "النعمة" التي اشتهاها سالييري وابتغاها. إنه الإلهام الذي سيأتي له بالشهرة والمجد. وفيما يبدو فإن الصلقة كانت ناجحة. فقد أفنى سالييري حياته كله في سبيل تنفيذ ما وعد به. من ذا الذي يستطيع القول أن العمل الجاد والتفاني الصادق والإخلاص الملتزم لا يؤتي ثماراً ياتعة؟

جعلت صنعتي أساس فني
غدوت حرفيا خلعت على أناملي رشاقة طيبة هادئة
وعودت أدنى على الرفافة. أخدمت الأصوات
وشرحت الموسيقى كالجثة
حلقت الانسجام الإيقاعي بقوانين الجبر
حينئذ ليس إلا، وأنا الخلع في العلم،
استسلمت لغبطة الخيال الخلاق.
شرعت في الإبداع، لكن، في الصمت، في الخفاء،
ما ملكت الجرأة بعد لكي أفكر؟
قضيت مراراً وأنا جالس في صومعتي الساكنة
اليومين والثلاثة، ناسيا الرقاد والزاد،
مستطعماً الفرح ودموع الإلهام،
أحرقمت أعماق وتثلعت بهيود،
كيف كانت أفكاري وألحاني - وهي صنعة خلقي -
تلتهب وتتوارى بدخان خفيف.

ترسم تلك اللقطات الرائعة رحلة كضاح دموع حقيقية، ولكنها تشير أيضا (في مكر) إلى أي نوع من الفنانين ينتمي سالييري. إنه مؤد ماهر، حر في يلتزم قوانين صنعته، يسعى دائما للمجد "السطحي" في قلوب، أو بالأحرى عيون، مرديه. إن ما يصفه سالييري بهبة الخيال المبدع ونشوة رؤية أطيايف الوحي لهو، وكما يبدو، ثمار ساعات وساعات من المران المضني والمثابرة التي، وأن كانت حلوة المذاق، لا تقارن بشهد الوهبة الحقيقية وكرم الهبة الإلهية. ثم تأتي خيوط الدخان الأسود التي تتصاعد ككنزير شؤم من بين المسطور وتزحف على أسارير سالييري التي يملؤها الفخر والاعتزاز بذكريات نجاحاته الأولى. إنها ألسنة النار

ثلثهم مخطوطاته الموسيقية بفعل يده التي أدركت في لحظة صدق خاطفة تواضع ما صنعت. عندما تنتفش صحابات الدخان يستط في وعي المشاهد رذاذ إدراك بما يعلنه سالييري لاحقاً من حقارة "الهامة" إشر استيعاب حواسه الكلومة لموهبة مؤنذرات "التميزة". إنه شبح النقص، ذلك الشبح الذي بات يهيب مجال رؤية سالييري وهو يشاهد حلم مجده الشامخ يتهاوى كالفبار.

يستمر الجدل الاستدلالي السقيم يخرج من جعبة صاحبه المزيد من العلل والبراهين تتخللها الأسئلة البلاغية وإنكار أي هنات سابقة تفصح بذور الحقد والخبث الراكدة في الأعماق، وتعسدها ما يظهره تفكير مريض من رجاحة المنطق وسلامته :

ما الذي أقوله ؟

حين أطل جلوك العظيم

وكشف لنا الأسرار الجديدة

(الأسرار العميقة الآسرة)،

ألم أتخل من كل ما عرفته سائلاً

وما عشقته وما كنت به متحمساً ؟

ألم أمض على خطاه،

نشطاً مذنباً كرجل ضل الطريق.

وأرسل به من صادفه إلى جهة مغايرة ؟

أخيراً بعد مثابرة مجهدة شديدة.

بلغت في دنيا الفن الترامية

منزلة عالية. ابتهم المجد لي

وفي أفئدة الناس

وجدت صدق أعمالي.

كنت سعيداً : استمتعت في سكوني،

بعملي ونجاحي ومجدي،

وكذلك بنتائج أصحابي، ونجاحاتهم،

رفاقي في الفن الرائع.

كلا ! ما عرفت الحمد قط، ما عرفته أبداً !

حتى حين استطاع بيتشيني .

أن بأسر مسامع الباريسيين الثهورين،

أو حين سمعت للمرة الأولى مقدمة ألتان إيليجنيا.

يبدو أن هذا الفيضان الرائع من الذكريات العطرة بإنجازات "الصنعة" قد فاض مياها تروي أرضاً خصيبة بالكراهية والبغضاء. ولكن سالييري يقول إنه "أبداً" لم يكن حسوداً يكره نجاحات زملائه وأقرانه وإنجازاتهم في دوحة الموسيقى المقدسة، مثل جلوك وبيتشيني، معاصريه من كبار مؤلفي الموسيقى. ها هو دليل يفند أي شكوك. "أبداً" لم يكن حسوداً. هكذا يؤكد سالييري. لقد احتفي بأعمال الآخرين بكل حب، فقد كانوا زملاء كراما ينتمون لدائرة

الموسيقيين والملمحين نفسها أمثاله ويشاركون في "النعمة نفسها"، أو كما يصف، نوع "النعمة نفسها". وحتى حين استمع إلى إفيجينيا، مقدمة "زواج فيجارو" الشهيرة لموتزارت، ذلك الصاعد الواعد في عالم الموسيقى، لم تنتبه أي هواجس أو مخاوف أن يناقسه موتزارت أو يهدد مكانته في قلوب مستمعيه. لقد كان ساليري حينئذ يرفل في نشوة مجده الوضاء بعد أن تيقن من هبة السماء له ومكانته العالية في قلوب محبيه. حينها كان احترام الذات والثقة بالنفس يحلقان حول ساليري الذي استقر إيمانه بأن "السماء" الحنون قد استجابت لدعواته والتزمت ببؤود الصلقة.

ثم سطعت موهبة موتزارت المتميز بلا منازع وأضأت شهرته ومجده الموسيقي الآفاق. حينئذ اشتعلت تباريح ساليري وبدأ الصراخ داخله والوعيل: سقط الحلم فجأة واستولى سحر نغمات موتسارت بغثة على ذلك الذي احتفى بمجد زائف فغابت عنه الحقيقة وسقطت من تحته الأماكن. تكررت ثقة سنوات صغار وارتهك الفخر والتقدير والاحترام. ضاق حرث الكرامة في قلب ساليري وهبط به شعور بالدونية والهانة إلى أعماق الحقد المسحقة حيث الحسد الزلق وخبث النفس وضعتها. ومكث ساليري وحيدا يبحث عن وهم شارد فلم تستجب إذن السماء. أما موتزارت فقد نزل بدوحة الموسيقى فوسع الأفق بالترحيب والتلهيل. حقا لقد كان موتزارت أحد رفقاء الطريق، ولكن موهبة موتزارت "الأصيلة" قد غشت أبصار المناظرة والتحدي:

من يقول إن ساليري الذي كان فخوراً
سيصير حسوباً حقيراً،
ألقى يدوسها الناس وما انككت حبة،
تنخر الرمل والغبار واهنة؟
لا أحد ! .. أما الآن - فأنا نفسي أقول -
أصبحت الآن حسوباً .. إنني أحسد،
وأحسد عميقاً معذباً إيه أيتها السماء !
أين عدالتك، طالما الهبة القدسية،
طلما العبقريّة الخالدة لا تهيئهما
جزاء الحب التوفد وتكران الذات
الجهد والثابرة والصلوات الضاربة
وإنما تنير عقل امرئ مشهور، متسكع خامل ؟

كيف يمتلئ ساليري توحشه إذن؟ لقد سجت النحة الإلهية بهواد غير ذي زرع، هكذا استقر اعتقاد ساليري (قلبا وعقلا وحديثا). يجب الأخذ في الاعتبار هنا أفكار ساليري المتشددة والتي استولت على تفكيره عبر سنوات من الالتزام الشديد ومجاهدة النفس، وهي أفكار تقتلر إلى المرونة والتسامح فيما يتعلق بما يجب أن يكون عليه الفنان الحق. لقد رأى ساليري الورع في موتزارت كائنا لعوبا، فاحشا، أو مثملا غير في حديثه لموتزارت عندما جمعهما المشهد الأول من المسرحية، "غير جدير بما هو فيه" وعليه "فما هو فيه" إهانة لا تغفر من سماء جائرة ظالمة. إن اختيار السماء لـ"قابيل" الموسيقي ذي الألحان الفردوسية

التي يصفها موتزارت نفسه بأنها "شيء نافع لا يستحق الذكر"، "مجرد خواطر" جاءت إليه دون أن يعيرها حق اهتمام فسطرها نغمات، كان ذلك يكفي لأن يثبت لمن أصابته حمى الحسد أن السماء قد أشاحت بوجهها الصبوح عن خادمها وعابدها المطيع، وأسبغت منحها المقدسة على هذا السوقي المهرج. هكذا يشرح لنا ساليري قضيته وهكذا تلتقي أطراف الجدل الاستدلالي السقيم الذي بدأ بصرخته الأولى.

وبالرغم من غضب ساليري اللبرر وعذابه المنطقية، فقد استعار الباطل لسان الحق هنا وأورده مورد صدق. إن كدر ساليري وغمه، كما يوضح النقاد (Reid 1995, Mandelstam 1973, Evdikimova 2004) لهما كدر وغم من خير خبيبة الأمل وهو يشاهد قسوة رفض السماء لقرايبته. إن ألم ساليري الحقيقي لهو ألم من تغلغل في كيانه صورته في مرآة الخالق فرأى فيما أسبغ الخالق على مخلوقاته من عزة وكرامة وحرية واختيار تأكيداً لمبدأ المساواة، فما من أحد من البشر إلا واستحق أن يمتلك وأن يستطيع أن يفعل ما للآخرين أن يمتلكوه ويستطيعوا فعله. إن صرخة ساليري المذبذبة تأتي من إيمانه الراسخ إذن بعيداً المساواة الذي استحال تدريجياً في عقول إنسانية مشوهة إلى عقيدة تدعو بتشابه البشر إلى حد التناسخ (Fairlie 1979, 62-3) وحسب منطق ساليري اللطوي، فإن موتزارت لا يرقى حتى إلى مستوى التشابه مع أقرانه من كهنة الموسيقى الشرفاء. فإذاً ما قبورن الماجن بالعباد، رجحت كفة ساليري بما بذله من تضحيات وجهد وصلاة من أجل فريوس الألحان الأعلى. يتجاهل ساليري هنا تلك الاختلافات الفردية بين شخص وآخر. فالتعيز والعقوبة لا يعتد بهما في هذا السياق. وكما يشرح Gleaves، لم يستطع ساليري استيعاب طبيعة موتزارت الهمجية الشبيهة والتي تفسر الكثير من أسباب عقوبته. فموتزارت روح طليقة كسرت قيودها وتخطت حدود تقاليدها - وأهم تلك القيود ما فرسته الكنيسة على المجتمع المسيحي آنذاك. لم يخطر ببال ساليري الفنان الحر في كل هذا، بل أصبح الأمر برمته مثلاً حياً للظلم السماء وتفضيلها الجائر لهذا العريمه (2005).

في المناجاة الثانية والتي يختتم بها بوشكين الفصل الأول، يستمر ساليري في منطقة تنكيره القائم على المغالطة والأحكام التقديرية في حملة شرسة لإبطال كل قيمة إيجابية مرتبطة بموتزارت وفنه. الجدير بالذكر أن المناجاة الثانية تأتي في أعقاب مشهد قصير يصور زيارة موتزارت لساليري، وفيها يلون الود أطراف حديث موتزارت لصاحبه ويتخلله عزف العبوري لبعض الألحان الساحرة التي يصفها بأنها وليدة الأرق في ليلة سابقة، ثم يدعو موتزارت صديقه لتناول بعض الطعام في حانة مجاورة. عندما يعود ساليري نديم وحدته تعلق صرخات الإحباط داخله، وتتكاثر أبخرة التفكير المشوه في رقعة محمومة يشتد إيقاعها مع توحش مشاعر الحسد الوجودي. وتبدأ حلقات الجدل الاستدلالي مرة أخرى في الالتفاف الخائق حول موتزارت وموهبته "التي لا يستحقها"، ويرتفع حوار الأسئلة والنفي. ثم تأتي النتيجة المنطقية معلنة "قدر" ساليري المحتوم: إنه المختار لإيقاف موتزارت وموسيقاه من إغواء رهبان معبد الموسيقى المقدس لينطلقوا خارج الجدران يتطلعون إلى قمم الإلهام الموسيقي وسحره ثم، وفي غمضة عين، يجدون أنفسهم أسفل السفح يرحلون تحت "تراب" الضمة والدونية. إن "دين" ساليري للفن ولزملائه في مملكة التراب لابد أن يسدد بأمانة: لذلك

فإن الفصل الشافى لابد أن يستأصل العضو الحى ويذبح أنغام الفردوس. لماذا ؟ أنه الحسد
الوضيع الشره الراضى فى أعماق من سكنته الخديعة وتاهت منه ملامحه، يحيل كل ما هو
حي جميل إلى جيفة عفنة :

ما عدت قادراً على مقاومة نصيبى
فى مصيره : فأنا المصطفى
للتوقوف فى سبيله — وإلا ستهلك جميعاً،
أجل جميعاً، الكهنة وخدمة الموسيقى
ولست أنا وحدي، بمجدي الخافت.
وأي جنوى إذا ظل موتزارت يحيا
ويبلغ لرى جديدة ؟
أيمكنه أن يحلق بالقنة نفسه ؟
كلا سيهوى ثانية حين يتوارى هو
ولن يترك لنا وريثاً.
فأي نفع يرتجى منه؟
إنه شبه ملاكا
حمل إلينا بضع أفان من الفردوس
كي يثير فينا، نحن أبناء التراب،
توقاً بلا أجنحة، ومن ثمة يظهر !
إنن ليظر ! وكلما أسرع فى الطيران كان أفضل !

فى النصف الثانى من المناجاة يكشف ساليري عن تاريخ زجاجة السم التى سوف
تجعل موتزارت يظهر بعيداً. إنها هدية إيزورا لراهب الموسيقى، " هدية الحب الأخيرة"،
زجاجة السم التى ظالما أغوت ساليري بالانتحار وهو يمزج فى أسداف الإحباط، وكثيراً من
الأحيان بالقتل وهو يعانى من سيطرة رغباته الانتقامية تجاه عدو ما :

ها هو السم — آخر هدية إيزورا لي
أحملة معي منذ ثمانى سنوات
بدت الحياة لي ومن ذلك الحين لا تطاق على الأغلب
كم جلست حول منضدة واحدة مع عدو متواكل
و ما التقت قط لهمة إغواء
فما أنا بجبان،
مع أنني أستشعر الإهانة عميقا
و رغم حبي الزهيد للحياة، بقيت أتوانى
كم عذبني الظمأ للموت،
و لم أمت؟ وتخيلت: لعل الحياة
تحمل إلى الهبات على حين غرة،
لعل البهجة وأيلة الإبداع

و الإلهام تعرج لزيارتي

هكذا يسطر سالييري تحت أسأريه سره. مرة بعد أخرى تتبدى ربود أفعال سالييري كما لو كان حبيبس حجرة مرايا جهنمية: "هبة السماء"، "النشوة"، "الإلهام"، ثم، العجز والضعفة والشعور بالنقص. لقد وجد القلب المستقيم غريمه الرائع: هايدن الموسيقي الجديد الذي انتزع بجدارة إعجاب منافسه الأبي وكراهيته. إن عجز سالييري عن القيام "بفعل" إبداعى يتجسد في إشكالية الحب والكراهية والتي ترمز لها زجاجة السم:

لعل هايدن كان يمسوره أن يبدع
نتاجات عظيمة ولسوف أستمتع بها ...
وبينما كنت أشاطر ضيفي للقيت الوليمة،
توهمت أن ربما سأعشر على عدوى التدود،
وربما تدوى على الإهانة الحالية
من الأعمال الشامخة -
أنشد لن تذهب هدية إيزورا هدى ...
وكنت على حق ! لقد ظفرت أخيراً بعدوى،
وشرب هايدن آخر
روحي بالفرحة الرائعة !
الآن - أرقت الساعة !

انسكبى يا هدية الحب القدسية اليوم في كأس الصداقة.

قبل أن يقوم سالييري بـ "فعل" القتل يلتقي بموتزارت حول مائدة عشاء. يتخلل الحديث آخر إبداعات موتزارت الموسيقية وبوماركيز المؤلف المسرحي لأوبرا سالييري الفاجحة "تأثير"، وكذلك رائعة موتزارت، "زواج فيجارو". يسأل موتزارت صاحبه، "سالييري: هل حقاً، كما يقال، أن بوماركيز قد سم شخصاً ما؟". يجيب سالييري: "لا أعتقد، فقد كان شخصية تحب المزاح ولا ينتمي لهذه الصنعة". يجد هذا الرد صدى في نفس موتزارت الذي يعلق قائلاً: "لقد كان عبقرياً مثلي ومثلك. والعبقرية والشر لا يجتمعان، أليس كذلك؟". يستمر العشاء ويقوم موتزارت بعزف جزء من آخر أعماله، "اللحن الجنائزي" (وهو بالفعل آخر أعماله قبل أن "يطير بعيداً") في لحظة موسيقية يشوبها شعور غامض بالأسى والخوف. يستمر الحديث بعد نشوة الاستماع فيطري "الصديق" على "عبقرية" سالييري ويعبر له عن شديد اعتزازه بصداقته. ولكن الصديق المحتفى به لا يتزحزح قيد أنملة، فلقد سيطر عطش الدم على جوارحه، وأعمت بصره وبصيرته تلك القوة التي سوف تمكنه من الدفاع عن نفسه في مواجهة تميز "صاحبه"، وذلك الشعور المتزايد من الذل والمهانة. لقد سبق السيف العزل. يصب سالييري السم في "كأس الصداقة" لقتل زميله الراهب في محراب الموسيقى، مرتكباً فعلته الشنعاء، ملقياً بكل معانى الولاء والانتماء للنداء المقدس، متجاهلاً "كأس المجد" الذي أهدته آياه السماء واحتفى به صاحبه منذ لحظات. وقبل أن "يطير بعيداً" يقدم موتزارت فروض المحبة والإعجاب لصديقه الموهوب معلناً إدانة الجمهور المدجوج لهذا الشرير البائس الذي ملأ مسرح الأحداث ببلاغته المشوذة وتذكيره الارتغابى الخادع:

موتزارت : لو كان بوسع الجميع أن يشعروا.
 يجبروت التناغم مثلك ! لكن لا : حينئذ لما استطاع
 العالم أن يحيا ، فما أحد يظل يعني
 بحاجات الحياة الواطئة-
 ولتكرس كل نفسه للفن الطليق
 قلة نحن المصطفين من العاطلين السعداء ،
 الذين يستهينون باللمعة الزرية ،
 نحن كهنة الجمال.
 أو ليس حقا ؟

تلون أصداء الإجابة الضمنية لسؤال موتزارت فضاء المسرح بقبح "الوحش ذي العيون
 الخضراء" الذي انطلق من أعماق سالييري المظلمة فعلاً فحيحه المشاعر برائحة الموت. ثم تأتي
 ظلمة أخرى أكثر سوادا وسقما عندما تكشف آخر صرخات سالييري المحمومة عن مصيره
 المحتوم:

لسوف تنام طويلا يا موتزارت !
 لكن ، هو على حق يا تري.
 وما أنا بالمعيري ؟ فالمعيرية والشر
 شيئان ينفى بعضهما الآخر. إنه ليهتان.
 وماذا عن يوناروتي ؟ أم تلك حكاية
 الجمهور البليد القبي -
 وذلك الذي غيد الفاتيكان ماذا كان ؟ قاتلا ؟

"ليس صحيحاً"، هي بالتأكيد غير صحيحة. هكذا يستقرئ العقل المريض واقع
 الأشياء في محاولة بائسة لتبرير فعلته الذكراء. فما هو يري مايكل أنجلو الشهير تحوطه
 شائعات الخبث: لقد سفك مبدع الفاتيكان دماء النموذج البشري (الموديل) الذي يستوحى
 منه لوحاته وتمائيله لكي يسبغ على إبداعه التشكيلي للجسد الإنساني صبغة الحقيقة
 والإقناع. وتبقي آخر كلمات سالييري، "قاتلا" تتردد في الأذان، ويسدل الستار على جريمة
 الحقد وتطوي المسأة سطورها، ولكن تبقى عذابات سالييري ، تلك الروح الضالة التي أشعلت
 الجحيم وهي تسعى للدفاع عن عبقرية راهب الفن السقيم.

"الأقوى"

يشترك كل من نص "الأقوى" و"موتزارت وسالييري" في استخدام الإمكانات الدرامية
 الهائلة لعنصر المناجاة الفردية أو الحديث المفرد وهي في "موتزارت وسالييري" مناجاة
 للنفس، أما في "الأقوى" فهي حوار خاص من نوعه يبدو وكأنه من طرف واحد تقوم به مدام
 "إكس" التي توجه حديثها إلى الآنسة "واي" الصامتة. في هذا الحوار تعلق نبرات مدام إكس
 لتصطبغ بصمت الآنسة واي الذي - كما توضح تعليقات الكاتب الإرشادية التي تتخلل
 لحظات الواجحة - يكشف عن ردود أفعالها التي تلونها ابتسامات الاستهزاء العصبية

الساحرة. عندما تبدأ أطراف الحوار سجالها يستشعر المشاهد-القارئ أن مدام إكس، مثل سالييري، قد وطأت في زمن سابق أرض "الألم" و"الكمد" و"الغم"، أرض، كما يبدو، انقضى لديها وانقرط ظلامها فظهرت مدام إكس في هئتها الجديدة معلنة انتصارها، أو هكذا أرادت أن تبدو، على أحرانها وما أصابها من سقم سالييري المريع. ولكن الوحش الرابض في نفس مدام إكس هو وحش سكنت في أحشائه نيران شيرة من استشاطت فيه العواطف. الغيرة والحسد: جرعات متساوية من مزيج سم يفلخ طريق صاحبه بشظايا من نوع آخر عن تلك التي احترق بها سالييري ويسبغ على حوار الحديث والصمت في مسرحية "الأقوى" شكلا جديدا. ولكن الأنسة واي، على عكس مونزارت، تدرك ما يدور بداخل "صديقتها" من مشاعر خبيثة أصابها منها ما أصابها في زمن ليس ببعيد قبل أن تولد أحداث المواجهة النسائية الراهنة. بل إنها ترى، فيما يبدو، ما تخبئه مدام إكس وراء قناعها اللطيف الباسم وحلاوة حديثها الراقى الهادئ.

في مسرحية "الأقوى" لا تعتمد مكائد الحسد وطرائقه الملتوية فقط على حيل الجدل الاستدلالي العقيم وخداع الذات المريضة اللذين يميزان مناجاة سالييري، ولكنها تركز على نوع من التفكير الارتعابي ينطوي على قدرة هائلة من الإبداع والخلق، وهو نوع من التفكير توجهه الرغبات لا الوقائع يبتدع فيه صاحبه حقيقته الخاصة وينتمها بما يرغب فيه من تفاصيل تحتكر الحقيقة وتسلب الآخر فضائله، بل تنكرها وتسعى إلى هدمها بكل ما اقتضى من وسائل مهما كان الثمن. في "الأقوى" تقوم مدام إكس، وهي فنانة مسرحية لامعة، بخلق مجموعة من الصور الحسية والذهنية ترسمها وتلونها وترمز تفاصيلها لتخاطب العين تارة والأذن تارة (Lloyd 1995) مستثيرة خيال تلك المستمعة الصامتة وعقلها؛ تلك التي، وكما هو متوقع وبفعل هذه الصور الملقاة في جعبتها، لن تلتأ إلا وتعيد بدورها رؤية هذه الصور وإداركتها وعقلنتها كما أرادت لها مدام إكس أن تراها وتدركها، لتصبح هذه الصور فج ابليس لعين تحترق فيه. وعليه يصبح إدراك الأشياء ومنطقها وعقلنتها في هذه المسرحية ركنا جوهريا "لفعل" الحسد (مدام إكس) وكذلك عرض مؤثر لوقوع هذا الفعل (الآنسة واي). ولكن مثل سيف ذي نصلين، فإن هذه الصور للخلقة سلاح ذو حدين، فهي تولد لحظة انطلاقها، كما تشرح لنا Rosemary Lloyd أشكالا متحوّرة من "اللوح السردية" ترد مرة أخرى لنحر راميهها (مدام إكس) عندما تتحول إلى جملسات تحليلية استدعائية لماض مشترك ربط في زمن الصداقة هاتين المتنافستين بأواصر الود الجميل. وفي أثناء عملية التحور والتحول هذه والتي تبدأ بفعل خلط الباطل بالحق (والعكس صحيح) يبرز صراع قوة من نوع خاص، تحاول فيه مدام إكس السيطرة على الآنسة واي. تتجلى في هذا الصراع سرديات مجسمة أو روايات محكمة تفاصيلها لعالم الآنسة واي: فاللوحات السردية مليئة بأقاصيص الحرمان العاطفي لامرأة تعاني وحدة قاتلة ولقطات من الانهزام الشخصي والفشل على المستوى الاجتماعي. الهدف هنا هو تمكين مدام إكس من تدمير الآنسة واي. ومثل لعبة القطار المتعرج في مدينة الملاهي، تأخذ هذه الصور وهذه الأقاصيص المليئة بدوائر الاتهامات الوجهة للآنسة واي، هذه المستمعة الصامتة في رحلة جهنمية إلى ثقب أسود يفترس فيه كيائها ويستلبه، ثم تطوقها مرة أخرى لتلقى بها في قرار مكين تلوح لها فيه مدام إكس بأن كل ما

حدث هو من نسج خيالها (الآنسة واي). النتيجة المحتومة إذن هي تغريب وقهر وكسر وتدمير ثم التخلص من الآنسة واي.

لوحة الوحدة الثالثة

تبدأ المسرحية بما يبدو وكأنه مقابلة على غير ميعاد في ليلة الاحتفال بعيد الميلاد المجيد. تبدأ مدام إكس حوارها الفردي عند رؤيتها للآنسة واي تجلس وحيدة في المقهى، بينما العالم من حولها يحتفل بعيد الميلاد. يدرك المشاهد - القارئ بعد لحظات أن مدام إكس قد إقفلت أثر "صديقتها" حتى تقوم بتنفيذ مخططها التدميري. تكشف كراهية مدام إكس عن أنيابها مع أول سطر أو خط في اللوحة السردية التي ترسمها للآنسة واي. إنها لوحة لإمرأة منبوذة تعاني وحدة قاتلة.

السيدة إكس: يا لها من صدف! مرحبا عزيزتي إميليا! ماذا تفعلن هنا - وحيدة في ليلة الكريسماس؟ إنك تبدين كعازب تعمس.

ترفع الآنسة واي رأسها وتومن ثم تستأنف قراءتها للجريدة.

السيدة إكس: أوه إميليا، عزيزتي إميليا! إن هذا الموقف مثير للشفقة. يجب ألا تجلسي هنا هكذا، في مطعم كهذا. أنا لا أقبل ذلك أبدا. يذكرني الموقف بحفل زفاف في أحد المطاعم عندما كنت في باريس، كانت العروس تجلس هناك تتطالع بعض القصص المصورة بينما كان العريس يلعب البلياردو مع الإشبين والعاملين بالمطعم. يا إلهي، حدثت نفسي، إذا كان الحال كذلك ليلة الزفاف فكيف سيكون عليه الحال في الصباح. كيف سينتهي الأمر؟ العريس يلعب البلياردو يوم زفافه. حسنا والعروس تقرأ القصص المصورة - هذا ما تفكرين فيه، على الرغم من أن ذلك ليس الشيء نفسه، أليس كذلك؟

لوحة الحرمان العاطفي من علاقة زوجية ناجحة في مواجهة لوحة من الإنجازات

النسوية المشرقة

يصيب سهم اللوحة الثانية مواطنا أكثر عمقا في أزمنة ماضية يتجسد فيها لإميليا أو الآنسة واي أشباح عدم الثقة وخيبة الفشل العاطفي. يطل الحرمان على إميليا من خزانة الألم والحرسة في نظرة طويلة موجهة. وتسقط إميليا للحظات في شبكة حريرية الخيوط، نسجها النشفي (الهادئ حتى الآن) والتباهي (المشوب بالتوتر ونبرات الخبث المبتسمة).

السيدة إكس: أتدريين يا إميليا، مهما كان اعتقادي حينئذ خاطئ أري الآن أنك كان يجب أن تتمسكي (بخطبك). أتذكر أنني كنت أول من طلب منك أن تصفحي وأن تنسي. إنك تذكرين ذلك أليس كذلك؟ لماذا لأنه كان من الممكن أن تكوني زوجة الآن، لك بيت خاص بك. تذكري الكريسماس الماضي. كم كنت سعيدة هناك في المزرعة وأنت تزورين أسرة خطبك. كيف استمتعت بمباهج الحياة الأسرية. كم تمنيت أن تهجري المسرح. حقا إميليا أن يكون لك بيت وأسرّة، مازال هو الخيار الأفضل - بعد المسرح - وأن يكون لك أطفال أيضا بطبيعة الحال، عزيزتي قد لا تفهمين ذلك.

الآنسة واي ترمقها باحتقار.

أخذت السيدة إكس رشقات من مشروب الشيكولاتة مستخدمة المعلقة. فتحت سلتها واستعرضت هدايا الكريسماس.

السيدة إكس: دعيني أريك ما اشتريته للأطفال (تخرج عروسة) أليست جميلة؟
انظري إنها من أجل ليزا. إن باستطاعتها تحريك عينيها وثني رقبته. ما أريك هه؟ وهذه اللعبة من أجل مايا. إنها بندقية.

تشحن السيدة إكس البندقية اللعبة وتسويها نحو الآنسة واي وتضغط على الزناد.
تلتفت الآنسة واي في خوف.

لوحة الجروح الافتراضية وإدعاء البراءة

تنكأ اللوحة السردية الثالثة جرح إميليا الذي لم يندمل بعد وبمنتهى القسوة يتخلل اللوحة نبرة اعتذارية خادعة، وترقص أصداء انتصار خفي حول عدسة مدام إكس الفاضحة وهي تعري مع سبق الإصرار والترصد انكسار الآنسة واي وفشلها وخيبه أملها على المستوى الفني (برغم موهبتها). تشتمل معركة القوة والسيطرة وتلوح رائحة الكراهية المكبوتة من أعمال الحوار.

السيدة إكس : أخائفة أنت- هل ظننت أنني سأطلق عليك النار حقاً؟ يا إلهي لم أكن أعتقد أنك يمكن أن تحملي تلك الأفكار القذرة يا عزيزتي. ولكن إذا رغبت في إطلاق النار علي، فلن يدهشني ذلك. السبب واضح، فقد حصلت على الدور الذي طالما رغبت في التهام به، أليس كذلك؟ أنا أعلم أنك لن تستطيعي نسيان ذلك. ولكنني أؤكد لك أنني لم يكن لي يد في اختياري للبطولة. ما زالت تعتقدين أنني قد تأمرت لإخراجك من مسرح المدينة، أليس كذلك؟ حسناً. إنني لم أفعل ذلك. ليس من المهم أن تصدقي ما أقول، ولكنني لم أفعلها. ولكن ما جدوى الكلام مهما قلت فسوف تظلمين على اعتقادك بأنني كنت وراء الأمر كله.

(تخرج زوجاً من الشباشب المطرزة) انظري هذا ما أحضرته لزوجي العزيز. أزهار التيوليب، لقد طرزتها بنفسي على الشباشب. ولكنني أملت بشدة أزهار التيوليب، إنني حقاً أمقتها، ولكنه يجب أن يرى التيوليب في كل شيء.
رفعت الآنسة واي عينيها عن المجلة وبدا عليها الاهتمام فجأة وكسى وجهها تعبير يفيض بالسخرية.

لوحة السعادة الزوجية

تستخدم مدام إكس شخصية بوب، الزوج الغائب الحاضر الذي يضيف إلى لعبة القتل مذاقاً وحشياً مثيراً، كعنصر رئيسي في اللوحة المردية الزاهية والتي ترسم صورة رائعة من الهناء الزوجي. يلف الزوج "اللطيف" في صدر اللوحة تحيطه بقع ضوئية من النوافر المسلية تمسرحها مدام إكس بالحركة والصوت في براعة شديدة. تنقش هذه اللوحة

على إميليا تخترق صمتها وتنهش تماسكها . إذا كان سم ساليوري هو "هدية الحب الغالية" فإن لوحة الحب العائلي الغالي التي ترسمها مدام إكس لهى السم نفسه .
السيدة إكس: ونحنما بتملكه الغضب - أوه - يضرب الأرض برجليه هكذا صارخا: "اللجنة على الطاهية ألا تستطيع أن تتعلم كيف تعد قحدا طيبا من القهوة ؟ الآن بهب تيار بارد عبر الغرفة وتصبح قدماه باردتين (أخذت تحدث حركة احتكاك بين فردتى الشبشب، باطن إحداهما في مقدمة الأخرى).

الآنسة واي تطلق ضحكة مقهقة.

السيدة إكس: والآن لقد وصل لنوه إلى المنزل وبدأ يبحث عن الشبشب الخاص به أسفل المكتب.. أوه.. ليس من اللائق أن أسخر منه على هذا النحو . إنه حقاً رجل لطيف... إنه رفيق عمري العزيز . يجب أن ترتبطي بإنسان مثله يا إميليا، سوف يساعدك ذلك.. ما الذي يضحكك.. ما وجه الفكاهة فيما أقول ؟

الزوج المثالي

في اللوحة الخامسة تستمر مدام إكس في التباهي بما في جميعتها من أشياء مذهشة تلوح بها في وجهة الآنسة واي لتؤكد مرة بعد مرة تفوقها وتميزها ولتجرح إميليا كأس الحسرة، مثلما تجرعه مدام إكس بماض ليس ببعيد، وهي تشاهد سطوع نجم صديقتها الموهوبة. ويبدو أن هدف مدام إكس هنا هو توسيع الفجوة بين ما هي فيه الآن وما تتمتع به وما كانت عليه في الماضي عندما كانت هي وإميليا زميلتي فن وصديقتين. ولكن يبدو أن الأمر أكثر عمقا من ذلك: ففي هذه البقعة الزمنية من حياة مدام إكس، كانت إميليا هي محك اختبارها لقيمة ذاتها وثقتها بالنفس. وعليه تستمر اللوحة في غزل سيموفونية الانتصار.

السيدة إكس: اسمعي يا عزيزتي. هناك شيء واحد يمكن أن أؤكد لك ، إنه مخلص وصادق معي. هذا شيء أكيد. لقد حكى لي كل شيء عن الموضوع - والآن ما الذي يشير اشعشرازي - حينذاك عندما كنت أجوب الضواحي مع الغرفة المسرحية وظهرت تلك الإنسانية المفزعة الشريرة فريدريكا وحاولت إغواءه (وصمقت هنيهة) كنت سافقا عينيها الحمراءوين الشقيقتين إذا حاولت شيئا من هذا القبيل وهي تعلم أنني مرتبطة به . كنت سأفعل ذلك لولا أن بوب لحسن الحظ صارحني بالأمر كله . وهكذا لم تصبح الإشاعات هي مصدر معلوماتي.. أعلم أن النساء تهمن به، ولكنه زوجي، هن تردنه، ومن المؤكد أنهن تعتقدن أن له تأثيرا على العقود التي تبرم معهن نظرا لعمله مع الإدارة.. أعتقد أنك أنت أيضا كنت تحومين حوله. في الحقيقة أنا لم أثق بك قط ولكن هناك شيئا واحدا أعلمه هو أنك لم تكوني قط ماثرا اهتمامه، بل أنك كنت دائما تثيرين شجرة ولعل ذلك ما أثار مشاعر الحقيق لديك تجاهه. حسنا.. لقد كان ذلك مصدر دهشتي.

كلمة أخيرة

"موتزارت وساليري" و"الأقوى" هما عملان فنيان يعتمدان في المقام الأول على استيعاب المشاهد / القارئ وإدراكه وفهمه لما ينطوي عليه الحسد من خبث ودناءة ووحشية. وعليه فقد بنى النص في كل منهما على تلك المسارات المحفورة بدقة المشاهد / قارئ فاعل يقف متأملاً مجرباً الأحداث ووردود الأفعال في مساحة افتراضية أخلاقية يشاهد فيها النفس الإنسانية العارية وهي مجردة من زخرفها وألوانها الخادعة وهي تغزل بيدها خيوط لوحة الآمها وآلام الآخر. في هذه المساحة الإدراكية العدة له بمنتهي الحرفية والذكاء يتجرد المشاهد / القارئ في فعل مشابه من قيود الاعتقاد التي تحول بينه وبين رؤية ما بطن من الأشياء بفعل "العطف"، أو نزعة الاقتراب والاستشراف، و"الخوف"، أو نزعه التتهقر والابتعاد، والتي نجح كلا من النصين في استئثارهما داخله. فسواء في النص السويدي أو الروسي فقد نجح الكاتب في إعادة قراءة ذلك الجانب القزز للنفس البشرية وفي تجسيد الحسد بوصفه شعوراً "معطوباً". فالحسد كما أوضح كلا النصين هو أكثر المشاعر النفسية اعتماداً على منطقة الأشياء وإصباغ صفة العقلانية عليها وكذلك الانقياد إلى الأساليب الاستنباطية والاستدلالية الترفييبية التي تخضع في المقام الأول للميول النفسية والدوافع الذاتية. لقد نجح توظيف كلا من الكاتبين للمناجاة الفردية والحوار من طرف واحد في الاستيلاء على مشاعر المشاهد / القارئ المشددة وهو يتأنيب في صمت (مثل الآنسة واي) تأملات ساليري الاعترافية أو وهو يشارك الآنسة واي صمتها ووردود أفعالها (تجاه مدام إكس). في هذه الأرض الافتراضية من المشاعر الإنسانية المتصارعة يوقف المشاهد شبيهة ثم، مكلوما، يبتلع صمته ويلعلم إنسانيته (كالآنسة واي) ثم يحاول استيعاب عذابات النفس البشرية المنكوبة (ساليري ودام إكس). وتبقى اللحظة التطهيرية الأخيرة، معلنة وسط الأشلاء الإنسانية للقاء على أرض المسرح أنه ليس هناك ما يستحق كل هذا الألم والعذاب عندما يدرك الفرد سعادة الآخر وتميزه، لا يمكن أن يكون هناك أي شعور حقيقي بالنشوة أو القوة عندما يحتفى البعض منا بسقوط الآخرين.

ملحق: فوات الميعاد

في عرض "فوات الميعاد" يلتقط كاتب السيناريو لحظات انفعالية مكثفة من حوارات مدام إكس ثم يغزلها بمهارة فائقة. وبعد إضافة بعض التعديلات الطفيفة عليها في نسج العامية المصرية لتصبح مدام إكس، وفاء، والآنسة واي، أمل. ثم يعيد السيناريو حياكة هذه اللحظات في أجزاء مختارة بعناية من مناجاة ساليري (الذي يحتفظ باسمه وتفاصيل شخصيته) والتي يقدمها النص باللغة العربية الفصحى. تتغلغل خيوط مناجاة ساليري في سجال معركة القوة والسيطرة بين وفاء وأمل ليجد المتفرج نفسه وسط وهج تناسي رائع البناء والتكوين: إمرأتان قويّتا المراس وشبح مؤلف وإراه تجاهل السنين، أصوات حاصر قفر متوتر، وجرععات من أصداء ماضٍ سحيق يلتف حول الحاضر فيبعث من جديد في لعبة جهنمية للقوة والسيطرة. لمن المجد اليوم؟ هذا هو السؤال الذي ينزف ألوانه الداكنة حول أطراف دوائر الصمت (المتفرج وأمل)، والتي تتعرض وبإصرار لهجوم ثنائي مشترك:

لوحات وفاء السردية (المصرية الملصق، باللغة العامية) واعتراقات سالييري التأملية (بالفصحى).

يمتلى سالييري خشبه المسرح في هيئته الشبيهة ليجد نفسه في منطقة الحجرات الخلفية للممثلين في مسرح خال يمتلى بعد لحظات بصمت أمل وحوارات وفاء. يخاطب سالييري الجمهور مستعرضا رحلته عبر السنين، وينفرد عقد الزمن فوق خشبة المسرح الذي يمتلى بذكريات سالييري وموتزارت التي لا تلبث أن تزاحمها لوحات وفاء السردية المصرية. وكما يبدو بعيد وفاء وأمل سيناريو الغيرة الفنية القائلة بين موتزارت وسالييري فيتجسد الشيخ حاضرا شارحا لعلاقة وفاء بأمل وقرين توأم لوفاء. وعليه تلعب ذكريات سالييري السعيدة ثم المحملة بالمرارة، والتي تتلاشى تدريجيا في لوح وفاء السردية المتحولة والمتحورة، إلى جوفه يونانية تحتفى وتنعى وتحذر وتبكي وتصمت وتصرخ وهي تتابع ما تلقى وفاء في جعبة أمل. يدرك المتفرج هنا أن ما اختبر من مناجاة سالييري يقوم بدور الكاتب العالم ببواطن الأمور الذي يتدخل في كثير من الأحيان شارحا وواصفا للقارئ ما قد يغيب عنه من حقائق وصور، كما يدرك أيضا أن هذه الأجزاء المختارة تقوم دائما بدور تمهيدي لما تشعر به وفاء وتعبر عنه ردود أفعالها. هكذا تلتقي العوالم المتناسقة "لموتزارت وسالييري"، "والأقوى" ويحتضن شبح سالييري لوحات وفاء السردية الناعمة على الخشبة وهو يتابع المعركة النسوية الشرسة بين امرأتين يراهما هو ولا تريانه. تتعاود الحوادث واللوحات، وتتلاقى لحظات القتل الخبيث: قرار السم الغادر يتبعه قرار الاتهام النفسي الأخير لأمل وسط هلع المتفرج الصامت ورعبه.

يتجسد كل هذا من خلال: ١- حركة مركبة قطرية دائرية للشخصيات على خشبة المسرح تتقارب وتتشابه فيها الأحداث والأجساد معا وهي تدور حول أتون الحسد التبعيع ٢- استخدام ماهر للإضاءة والأصلام: يغطي ضوء خافت للغاية حركة سالييري على المسرح عند أول ظهوره على عكس فيضان الضوء الذي يغرق أمل ووفاء عند دخولها ثم تبادله الضوء والأصلام في سينفونية رائعة من الفعل وردود الفعل ٣- توظيف ذكي لقطعات من سينفونيات موتزارت تقوم بدور خلفية رمزية موازية لتطور الأحداث وتعاود حدة التوتر على المسرح (السينفونية رقم 40 G minor، سوناتا البيانو A Major، دون جيوفانيو، زواج فيجارو، ثم أخيرا آخر إبداعات موتزارت، اللحن الجنائزي). يكمن نجاح "فات الميعاد" بوضوح عرضا تجريبيا يعتمد على التناص في قدرته التشكيلية الدرامية على خلق نسج غني من الأصوات والشاعر المتكررة، والمتداخلة، والمتنافسة عبر وسائل مسرحية متنوعة، وهو ما يأسر عين المتفرج ووجدانه وهو يتابع كلا من الحدث وطرائق خلق هذا الحدث وحرفيته. أن رحلة المتفرج الفاعل وهو يتابع عملية الخلق ويتأملها لهي رحلة مزدوجة: رحلة معرفية لعالم الحسد اللعين، وأخري وجودية يتحول فيها من مشاهد متلق لمشارك فاعل بصمته الإيجابي - مثل أمل - ثم طرف نشط في لعبة التناص الكبرى من أجل اكتمال اللذة الحقيقية لتجربة مسرحية متميزة.

(١) تناول العديد من مبدعي المسرح والسينما قصة الصراع المزعوم بين موتزارت وساليري والتي روجت لها الشائعات بعد موت موتزارت (١٧٩١) وجسدها مسرحية بوشكين عند عرضها. ففي ١٨٩٨ قدم نيكولاي ريمسكي كورساكوف أوبرا "موتزارت وساليري" على مسرح سولودورنيكوف، موسكو. وفي ١٩٧٩ قام بيتر شافير بتحويل رائعته أماديوس، إلى عمل مسرحي أكثر روعة، ثم قدمها المخرج للمتميز مايوس فورمان في حفلة فنية تحمل الاسم نفسه سنة ١٩٨٤ فاز عنها بجائزة أوسكار لأحسن إخراج.

المراجع:

- Anderson, N. K. (2000). *The Little Tragedies*. Yale University Press.
- Aristotle. (2004). *Rhetoric*. W. R. Roberts (trans.). Dover Publications, II:10:[1388a-1388b]
- Ashwin, M. S. (1991). "Against All Other Virtue and Goodness: An Exploration of Envy in Relation to concepts of Sin." *Free Associations Online*. Retrieved 2 August 2005
<http://www.human-nature.com/free-associations/ashwin.html>.
- Bach, K. (1998). "Paradoxes of Self-deception and Decision." In J-P Dupuy (ed.). *Self-deception and Paradoxes of Rationality*. Stanford, California: Centre for the Study of Language and Information, 163-189.
- Bén-Zé'v, A. (1990). "Envy and Jealousy." *Canadian Journal of Philosophy* 20, 487-517.
- _____. (1992). "On Emotions: Envy and Inequality." *The Journal of Philosophy* 89.11 (November 1992): 551-581.
- de Botton, A. (2002). "What Seven Sins and the Pursuit of Happiness Have in Common. Afterword" In A. Wilson. *The Seven Deadly Sins*. Pleasantville, New York: Akadine Press.
- Evdokimova, S. (ed.). (2004). *Alexander Pushkin's Little Tragedies: The Poetics of Brevity*. University of Wisconsin Press
- Epstein, J. (2003). *The Seven Deadly Sins*. Oxford: Oxford University Press.
- Fairlie, H. (1979). *The Seven Deadly Sins Today*. Notre Dame, Indiana: Notre Dame.
- Farrell, D. (1980). "Jealousy." *Philosophical Review* 89, 527-559.
- _____. (1989). "Of Jealousy and Envy." In Graham and LaFollette (eds.). *Person to Person*. Philadelphia: Temple University Press.
- Gleaves, R. (2005). "Understanding Amadeus." *The Objective Review Magazine*. Retrieved 28 November 2005 <<http://www.objectivereview.net/subpage2.html>>.
- Irbe, G. A. (2001). "The Dark Side of Human Nature." *The Radical Academy*. Retrieved 28 November 2005.
 <<http://radicalacademy.com/georgeirbe9.htm>>.
- Johannesson, E. O. (1962). "The Problem of Identity in Strindberg's Novels." *Scandinavian Studies* 34 (1), 1-35.
- Kant, I. (1797). "The Metaphysics of Morals." In M. J. Gregor (ed. and trans.). *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant: Practical Philosophy*. New York: Cambridge University Press.
- Kierkegaard, S. (2004). *The Present Age (1846)*. *The History Guide*, 13 May 2004. Retrieved 1 November 2005.
 <http://www.historyguide.org/europe/present_age.html>.

- Klein, M. (1993). *Envy and Gratitude and other works 1946-1963*. London: Virago, 1993. First published 1957.
- Lloyd, R. (1995). *Closer and Closer Apart: Jealousy in Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Mandelstam, N. (1973). "Mozart and Salieri." Ann Arbor: Ardis.
- McTigue, K. (2001). "The Seven Deadly Sins." *Unitarian Society of New Haven*. 4 March 2001. Retrieved 28 November 2005 <<http://home.att.net/~USNH/20010304.htm>>.
- Moor, T. (2003). *Care of the Soul*. 1992. New York: Harper & Collins.
- Nietzsche, F. (1998). *On the Genealogy of Morality*. M.Clark and A. Swensen (trans.). Indianapolis: Hackett.
- Neu, J. (1980). "Jealous Thoughts." In A.O. Rorty (ed.). *Explaining Emotions*. Berkeley: University of California Press, 425-463
- Parrot, W.G. (1991). "The Emotional Experience of Envy and Jealousy." In P. Salovey (ed.), 3-30.
- _____, and R.H. Smith. (1993). "Distinguishing the experience of envy and jealousy." *Journal of Personality and Social Psychology* 64 (4),906-920.
- Popper, Karl, and John C. Eccles. *The Self and Its Brain: Argument for Interactionism*. 1977. London: Routledge, 2003.
- Pushkin, A. (n.d.). Mozart and Salieri. A. Shaw (trans.). Prosodia (Alan Shaw Home Page) <<http://www.prosodia.com/mozsal.html>>.
- Reid, R. (1995). *Pushkin's 'Mozart and Salieri': Themes, Character, Sociology*. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi.
- Roberts, R.(1991). "What Is Wrong with Wicked Feelings?." *American Philosophical Quarterly* 28, 13-24.
- Salovey, P. (1991). *The Psychology of Envy and Jealousy*. New York: Guilford Press.
- _____, and J. Rodin. (1985). "The Heart of Jealousy: A Report on Psychology Today's Envy and Jealousy Survey." *Psychology Today* 19, 22+
- Schoeck, H. (1969). *Envy: A Theory of Social Behaviour*. Glenny and Ross (trans.). New York: Harcourt, Brace & World.
- Schopenhauer, A. (2004). "Human Nature." *On Human Nature*. T. B. Saunders (trans.). ebooks@Adelaide. Retrieved 28 August 2005. First published 1851 <<http://etext.library.adelaide.edu.au/s/schopenhauer/arthur/human/complet e.html#chapter1>>.
- Selaiha, N.(2001). "The Power of Silence." *Al-Ahram Weekly*, 11-17 October, 2001.
- _____. (2006). "Belles Dames Sans Merci." *Al-Ahram Weekly*, 5-11 January 2006.
- Strindberg, A. (1986). *The Stronger*. In *August Strindberg: Selected Plays*. E. Sprinchorn (trans.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 331-337.
- Ulanov, A. B., and B. Ulanov. (1983). *Cinderella and Her Sisters: The Envid and the Envyng*. Philadelphia: The Westminster Press.
- Wilson, A. (1962). "Envy" In R. Mortimer (ed.). *The Seven Deadly Sins*. London: Sunday Times.

الدراما في شعر صلاح عبد الصبور

بين

القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية



مدحت الجيار

(١) مدخل :

تميز مسرح عبد الصبور (١٩٢٨م - ١٩٨١م) في تاريخ مسرحنا العريسي الحديث، وفي تاريخ مسرحنا الشعري بخاصة، فقد كان ثمرة المعاناة الأولى التي عاها شوقي وجهله، ونتيجة للمعاناة التالية على يد على أحمد باكثير، وعبدالرحمن الشرقاوي وغيرهما.

تلك المعاناة التي أنتجت هذه الثمرة (المسرح الشعري) الذي نقل المسرحية الشعرية بثقله جمالية، تغلبت في المقام الأول على التزاوج بين الدراما والشعر، وتغلبت من ناحية أخرى على الصراع الموسيقي بين العروضيين، والتفعيليين، فكان مسرحا متقدما بالنسبة لمن سبقوه أو عاصره، وكان تطورا طبيعيا، لنمو الدراما داخل قصيدته الغنائية الخاصة.

لذلك لم يأت مسرحه من فراغ تاريخي، أو فني، إنما تم بهوعي وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة التي تفتحت على المسرح العالمي، ونهلته منه، وتأثرت به، في صيغة عربية، قدم من خلالها، المسرحية ذات الفصل الواحد، والمسرحية متعددة النهايات، في الوقت الذي أنتج فيه المسرح المشكلة وفق المفهوم الأرسطي، والمسرحية التي تعتمد مادتها من الواقع المعاصر أو من التاريخ على السواء.

وكان وراء هذا الإنجاز الضخم رصيد هائل من الفهم والاتصال بالأنواع الأدبية المختلفة، وأنواع الكتابات المتعددة التي صقلت تلك الهوية المتميزة. فقد كتب القصة القصيرة (١٩٤٨م) والتمثيلية الإذاعية (١٩٦٠م)، وترجم عشرات النصوص بين المسرحية والقصة، وكتب مئات المقالات حول الشعر، والدراما، والمسرح، والشخصيات الأدبية والتاريخية .. إلخ. وقد صيت هذه الخبرات جميعا في تجربته الدرامية القصصية وفي تجربته الأولى (في المسرح الشعري) (أساسة العلاج) (١٩٦٤) حتى آخر تجربة له (١٩٧٣م) وهي "بعد أن يموت الملك"، الأمر الذي جعل مسرح عبد الصبور مرحلة بذاتها، في تاريخنا الأدبي المعاصر.

(٢) من القصيدة إلى مأساة الحلاج :

توجه صلاح عبد الصبور بشعره منذ البداية إلى الناس، وكان ذلك تطورا في توجهات القصيدة العربية المعاصرة، حيث وضع الآخر في القصيدة ويتوجه الشاعر إلى الناس، وهو تغيير مهم، ساهم في نقل القصيدة من مناجاة الذات إلى مناجاة الآخر والتجاوز معه.

فمنذ نشر قصيدته الأولى في الثقافة (١٩٥٣/١/٥م) حتى كتب "مأساة الحلاج"، وهو يخاطب الناس والبلاد في ديوانه "الناس في بلادى" (١٩٥٣-١٩٥٧) ثم أُرِف ذلك بالحديث المباشر لهم في ديوانه الثاني "أقول لكم" (٥٧-١٩٦١) حتى وقف يتذكر ويكتب المذكرات الشعرية في ديوانه الثالث "أحلام الفارس القديم" (١٩٦٢م إلى ١٩٦٤م) وفي هذا الديوان قدم لنا قصيدة المذكرات، نواة مسرحه الشعري.

وكانت الفترة (١٩٥٣-١٩٦٤م) فترة حاسمة في تاريخ مصر المعاصرة، فقد شهدت مصر خلالها الحروب، والصدامات السياسية، ثم بدأت تحولا في نظام الحكم، وفي توزيع الثروة، فيما سمي بفترة التحول الاشتراكي، التي بدأت بقوانين يوليو (١٩٦١م). وكانت الفترة نفسها، فترة صراع بين الأجيال الشعرية، فقد شهدت صراعا مريرا بين المحافظين على شكل عروض القصيدة، وبين أصحاب الشعر الحر أو شعر التفعيلة، لذلك كانت فترة من أخصب فترات الانتقال الأدبية، أسهمت في تطوير القصيدة، شد تيار الثبات، الذي كان مطورا واثرا على القصيدة التقليدية والإحيائية من قبل، وتحول إلى تيار قديم، يحاول تثبيت النفس عند زمن اجتثاثه القديم.

وساهم هذا الوضع في جراحة الشعراء على تشكيل النص الشعري. وكان من مساهمات صلاح عبد الصبور ما كتبه على وجه التحديد في (فبراير ١٩٦١م) قصيدته "الظل والصليب" التي انتهت فيها إلى رؤية متشائمة لزمن الحق الشائع (انظر الديوان ص ٥٤) (٢) وما كتبه في الأدب البيروني أيضا "مذكرات الملك عجيب بن الخصب" (مايو ١٩٦٢م) الديوان ج ١، ص ٢٥٣-٢٥٦) ثم "مذكرات الصوفي بشر بن الحافي" (يوليو ١٩٦٢م) (الديوان ج ١ ص ٢٦١-٢٦٩).

وقد أعطى القصيدة الأولى طول النفس للقصيدة، في حين أعطت قصيدتا المذكرات تقنيات حولت القصيدة الغنائية إلى قصيدة درامية، فقد اعتمدنا على شكل "القص" و"السرود" وظهرت شخصية "راوي" تروي عن نفسها بلسانها، أو يروي الشاعر نيابة عنها أو برصد الشاهد كما هو، حينما تكثر وتتداخل الأصوات والشخصيات داخل النص كما في "عجيب ابن الخصب" و "بشر الحافي"، ونضيف إلى ذلك النهاية المأساوية أو الحزينة، بسقوط الملك ميتا في الأولى، ورحيل الشيخ بعد أن حفر الحمصاء، ونام وتقطى بالألام في الثانية، الأمر الذي جعل شكل "القص" و "تعدد الأصوات" مقدمة أساسية في نقلة القصيدة عند عبد الصبور، إلى أبواب "مأساة الحلاج".

يضاف إلى ذلك ما زخرت به مذكرات "بشر بن الحافي" من مصطلحات صوفية وخوار بين الشخصيات مما يجعلنا نقول: إن قصيدة المذكرات عند عبد الصبور مشروع دراما شعرية، وليس الأمر ببعيد. فهناك الجسر الموصل بين هذه القصيدة ومأساة الحلاج، وبين

مذكرات عجيب بن الخصيب، و"بعد أن يموت الملك" آخر مسرحياته وهو جسر القصيدة الدرامي.

ولقد امتلأت قصائد هذه الفترة بالحديث عن "الكلمة" وقديستها ومدى قدرتها على الإحياء أو القتل. وقد خصص الشاعر قصيدة كاملة بعنوان "الألفاظ" (الأداب نوفمبر ١٩٥٧م) و(الديوان ج ١ ص ١٢٠-١٢٢) أجمل فيها وفصل موقفه من الكلمة:

لفظ حالم ...

لفظ مصمت ...

لفظ قاتل

ذو ألف لسان تنفث سما

أو لفاظ يربيني .. لا قطرة دم

والسكين الألفاظ تشق اللحم ...

(الديوان ج ١ ص ١٢٠-١٢١)

ونراه في قصيدة "الكلمات":

حديثي محض ألفاظ، ولا أملك إلاها.

وللألفاظ سلطان على الإنسان

ألم يرووا لكن في السفر في أن البدء يوما كان

- جل جلالها - الكلمة.

ألم يرووا لكم في السفر أن الحق قوال

ولكني أقول لكن بأن الحق فعال

أقول لكم:

بأن الفعل والقول جناحان عليان.

(الديوان ج ١ ص ١٧٣-١٧٤)

وتتخلق من هذه البداية أهمية "الكلمة" و"قديستها"، وتوحيدها مع الفعل، على لسان الحق فلا غنى عنهما، متجادلين، يشد أحدهما أزر الآخر، وهو ما سجدته على لسان "الحلاج والشبلي" في "مأساة الحلاج"، ثم لسان شخصيات أخرى فيما تلاها من مسرحيات، وقد شكلت هذه الثنائية محور الصراع الرئيسي في مسرح عبد الصبور. ومن ثم كانت الكلمة هي "الحكمة" على لسان الشعراء "وسيفهم" حين يقاثلون شد الظلم.

وبذلك ساهم أكثر من رافد في تشكيل اتجاه عبد الصبور إلى المسرح الشعري، عن طريق ما اتخذته من تجريب درامي وشعري في القصيدة حتى إننا نستطيع أن نقول: "إن عبد الصبور يدعو إلى تقاليد مسرحية شعرية جديدة، لا تقتصر على المسرحية، وإنما تعتمد إلى القصيدة الغنائية، فمسرحياته شعر إن توخينا الشعر، ودراما إذا تطلعنا إلى قراءة مسرحية، وقصة وحوار إذا شغلنا بالحدث وتفرعاته، وحين تتحد هذه العناصر جميعا لدى المبدع والتلقى تبدأ نهضتنا الشعرية المسرحية ..." وهذا ما حدث مع مسرح عبد الصبور.

بدأ صلاح عبد الصبور - رغم جرأته، وتجريبه - بالشكل التقليدي للمسرح، وترك ما يعلمه من الأشكال الجديدة، كالعينية، والبريختية كما يقول عن نفسه "آثرت أكثر الأشكال تقليدية، وهو في الوقت نفسه أكثرها خلودا"، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية" ولا يبعد

"عبد الصبور" في هذا الاختيار عن موقف "ستاينر" الذي يجعل كل التجريبات الحديثة، بل والأشكال الشرقية القديمة امتدادا للشكل اليوناني بسبب أن "التراجيديا تملك جزءا - أصبح كبيرا جدا - من إمكانات توصيلنا البشري"، ومن هنا حاول "عبد الصبور" توظيف شكل التراجيديا اليونانية. لأنه النموذج المحاكى عند رواد المسرح الغربي منذ عصر النهضة. ولم يكن اختياره غربيا فقد توغلت "المأساة" في رؤيته للعالم، الأمر الذي جعل التشكيل الجمالي للدراما، ينمو طبيعيا - كما أشرنا في البداية - وجعل "مأساة الحلاج" مرآة انعكست فيها هذه الروايف مجتمعة.

وقد تجلت هذه التأثيرات "القصيدية" فيما نراه من استخدام "الكلمة كجوه للصرع" في مواجهة طرف آخر يتغير بتغير السياق، فصرّة يكون السيف وأخرى تكون: القوة، أو الفعل، أو الموت نفسه، وحينما أراد أن يجمع الطرفين في معادلة واحدة ساهما: السيف المبصر (٥٤٦) وهي الصورة التي سيكرر في إنتاج المبعينيات خاصة في "يللى والمجنون" حين ينتظر "نهباً يحمل سيفاً" حتى تتم الكلمة بقتل الشر كما في "الأميرة تنتظر" أي أن يقتل "الفرندل" "السندل". ولذلك يقف مسرح عبد الصبور دائما في حالة انتظار "المخلص". وفي حالة اختيار بين (القول والفعل)، ولأنه مع الفعل فهو يدين القول الضعيف، لذلك قتل عامل التذاكر راكب القطار ولذلك تواصلت الكلمة "الشاعر: الحلم: النبوة" مع "إنجاب الطفل" وزواج الملكة من الشاعر بعد أن مات الملك العقيم تجسيدا لقوة الفعل، وتحول الكلمة إلى عمل حقيقي وعطاء.

ولذلك يعرض "عبد الصبور" "الكلمة/ الفعل" أو (السيف/البص) أو (الحكمة/الفاعلة) حلا للصرع الدرامي في مسرحه كله، حتى تتحقق (النبوة) على يد من يستطيع أن ينطق بقوة، ويخلص الشخصيات "الرامزة" من الظلم والضعف والذات والتفكك والعجز، وهي "تيغات" تواترت بهذا الترتيب - تاريخيا - في مسرح عبد الصبور. وهي أيضا التيمة المتكررة خلال قصائده السابقة على المسرح واللاحقة له، وقد وحدت بينها رؤية الشاعر المتماكة تجاه الواقع الاجتماعي وتجاه الذات.

وتجلت التأثيرات القصيدية مرة أخرى في قلة الشخصيات المتحاورة سواء داخل "الشهد الواحد" كما في مأساة الحلاج، حيث نرى المشهد الأول بين مجموعة متكررة، يمكن أن تضع مكانها أي أنواع أو أنماط من الشخصية، لأن تحددها في "ساجر وواعظ وفلاح" لم يفصلها عن حديث المجموعة، لذلك نرى النفس مستعرا وبوزن شعري واحد داخل عدة حوارات، حتى إننا نستطيع أن نتخيل عدة حوارات تحت اسم متحاور واحد، دون خوف من الاضطراب، والشهد الثاني بين "الحلاج والشبلى" ثم "إبراهيم" - كذلك الأمر في المشهد الثالث الذي يزيد فيه شخصيتي الشرطي والصوفي حتى تتم "الكلمة".

أما في الجزء الثاني "الموت" - وهو جزء الكلمة العادلة - يتخلص فيه عبد الصبور من الحوار في مشهد السجن الطويل، حتى نأتى إلى المشهد الثاني وختام المسرحية، فتجد القضاة في حالة حوار مع بعضهم البعض حتى يتدخل "الحلاج" بحديث طويل يليه الشبلى حتى تنتهي المحاكمة بكلام العامة. وتشويق عدد المتحاورين سمة قصيدية واضحة تساعده في السيطرة على المشهد.

ويعود عبد الصبور إلى قلة الشخصيات في مسرحية الفصل الواحد كما في مسافر ليل (١٩٦٩م) حيث يدور الحوار بين رجلين (الراكب - عامل التذاكر) وراو حتى النهاية، وكذلك في الأميرة تنتظر (١٩٦٩) حيث يدور الحوار (عدا الوصيفات) بين الأميرة، والسندل والترندل، ثم يغير عبد الصبور هذا العدد المحدود داخل المشهد أو المسرحية كلها، ويدخل إلى الحوار متعدد الأطراف ويتخلص من هذا التأثير القصدي في "ليلي والمجنون"، "وبعد أن يموت الملك" بعد أن تطورت الرؤية الدرامية وتحررت من تأثيرات القصيدة بشكل ملحوظ. ولكن عبد الصبور يظل محتفظاً بالونولوج الطويل خلال مسرحه كله. وهذا في ظني تأثير قصدي لم يستطع عبد الصبور التخلص منه، لذلك نراه متخذاً حيلة تقنية تبرر هذه الأحاديث الطويلة، كما في حديث الحلاج عن نفسه (٥٧٥ - ٥٨١) وحديث عامل التذاكر عن نفسه والمتكرر كثيراً داخل المسرحية، وأحاديث الأميرة وحديث الترندل للأميرة، ونراه متحلقاً في شكل قصيدة طويلة جداً على لسان "سعيد" الشاعر (ص ٨٠٧ - ٨٠٤) في "ليلي والمجنون" وفي تذكاراته الطويلة، ونجده في حوارات الملكة والشاعر الكثيرة والمتعددة في مسرحيته الأخيرة "بعد أن يموت الملك".

(٣) المأساة والإيمان بالكلمة :

كتب صلاح عبد الصبور مسرحياته الخمس في شكل "المأساة" التي نوع فيها، فأعطى كل مسرحية تشكيلاً خاصاً يختلف عن غيره، ولكنه يصنف - في النهاية - تحت المأساة - الكوميديا السوداء في مسافر ليل فهي جوهر المأساة. وسوف نعرض لها بالتفصيل بعد قليل. لذلك يجب أن نعالج مسرح عبد الصبور كله كوحدة متكاملة، أخذت تدرجاً تاريخياً، أعطى لكل مسرحية خصوصيتها، أي أننا لا بد أن نبحث عن الصيغة التكوينية العامة التي تقوم عليها بنية المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور لنرى تواصل تيماته وطرق تشكيكه. كما ألمحنا إلى ذلك من قبل عند معالجة مسرح شوقي بخاصة. ولاشك في أنه يقدم المأساة، سواء في شكلها الأرسطي أو غير الأرسطي. فهو يقدم "مأساة الإنسان" حين يتعرض للظلم أو القهر أو الخداع أو اليأس نتيجة الخطأ في موقفه تجاه الطرف الآخر (الذي يصارعه في النص أو في الواقع)، مما جعل نهاية المأساة مقبحة، يقتل البطل، أو موته، أو استسلامه، وبذلك ينتصر "الشر" على "الخطأ"، مما جعل "الانتظار" ضرورة لتخلص الشخصية من هذا الوضع "الظلم" الأمر الذي يتطلب "مخلصاً" يأتي عن طريق "الحلم" أو "النبوءة"، وتتشكل هذه العلاقة في بنية تحتية في مسرحه، تكشف عنها، بنية رمزية تتكرر تيماتها طوال أعماله وتظهر على سطح النص ويمكن الحديث عنها بسهولة. فقد جعل الطرف "القوى" موازياً "للسيف"، و"القوة"، والفعل (كما جعلهما) من صفات المخلص الآتي والمنتظر وجعل الكلمة، "الصوت"، "الصمت"، "الرضا" بالواقع في الطرف (الضعيف) الآخر، مما يجعل الصراع محسوماً لصالح "السيف" "القوة"، أو "الظلم" إلا إذا نزعتم "الكلمة بالقوة"، وحمل "صاحب الكلمة سيفه العادل الحكيم".

لذا يأتي الطفل كرمز للمستقبل وللخلاص، وأمثالاً في تحقيق التغيير، كما يتوازي "الخلاص" مع الخروج. فقد تخلص الحلاج من الصمت بالخروج إلى الناس، وتخلصت

الأميرة من العجز، حين تركت الكوخ، وتوجهت إلى قصر والدها، وتخلصت "الملكة" من العجز والعقم وتخلص "الشاعر" من تفاهته ومسخه، حين أنجبها "طفلاً" وبعد خروجهما من قصر الملك العقيم إلى الطبيعة الطليقة، وعاداً بعد الإنجاب إلى القصر ليؤسس "بالطفل" "الشباب" أسماً جديدة لقصر الملك.

ويقف "القتل" و "الموت" في الطرف الثاني من "المأساة" - عنده - فقد قتل "الحلاج" وعبد الراكب ظلماً، لبعدهما عن القوة والقتصارهما على "الكلمة" أو "الصمت" وقتل السمندل لأنه مقتصب، بينما "مات" الملك "عاجزاً" بعد أن مات موتاً معنوياً. وفي الوقت نفسه كان الشروع في القتل في "ليلي والمجنون" مكملًا لدائرة القتل والموت في مأساة عبد الصبور، وهي سمة فنية تزخر بها كل الكلاسيكات المأساوية التي أصبحت نبغ المأساة في كل العصور، والتي حافظ عليها عبد الصبور في مسرحه، ولكن القتل والدم والموت وهي علامات مأساوية ليس جوهر المأساة وإنما هي أحد ملامحها، إذ "ليس من الضروري في شيء أن يكون ثمة دم وقتل في المأساة، إذ يكفي أن يكون الفعل فيها عظيمًا والأشخاص بطوليين، والمشاعر مستثارة، وأن يكون تأثيرها في ذلك الحزن الجليل الذي هو جوهر المتعة في المأساة، وقد نجح عبد الصبور في تقديم الحزن الجليل، بدرجات متفاوتة تراوحت بين التعاطف، والحدف، والتشفي، والحزن كقيمة أساسية في المأساة والقصيدة عكسها شعره.

وهنا تقف ثنائية "الموت القتل × الميلاد" لتقيم جدلاً حقيقياً في مسرح عبد الصبور، حيث يتولد الشيء من نقيضه داخل الحركة الدرامية، وتفصح هذه الثنائية عن نوع الشخصيات المأساوية إنها شخصيات تساهم في صنع الحياة (وإن ماتت) وتساهم في صنع الموت (بالفعل أو بالصمت)، حيث تقف الشخصيات الرئيسية، على هذا المحك، بينما تتوارى بقية الشخصيات وتقوم بدور المتفرج "كالعامة" في الحلاج، و"الراوي" في مسافر ليل و"الوصيغات" في الأميرة تنتظر، و"الحاشية" في بعد أن يموت الملك" ويكشف محك "الموت×الميلاد" أن الحل رهين الواقع، وأن الحلم والمستقبل ابندان لما نعايشه وهي مقولة لخصها عبد الصبور على لسان سعيد الشاعر (الوازي له رمزياً) في قوله في (ليلي والمجنون):

سعيد - بل أنوي أن أحيها مثل حياتي السابقة

مثل حياتي للحرية والعدل

مثل حياتي للحلم

حلم لا أقدر أن أتملكه، ولكني أقدر أن أتمناه

لذلك تميزت الشخصية النسائية في مسرح عبد الصبور بطلب الطفل فالأميرة تطلب من السمندل (وعلى لسانه):

أمطر في بطني (طفلاً)

(ج ٢، ص ٤٢١)

وليلي تخاطب الشاعر الحالم الشقي في "ليلي والمجنون"

سعيد - حقا يا ليلي تدرين شقائي

ليلي - وأقدسه وأباركه يا حبي

وسأحمله في صدري (طفلاً) منك

(ج ٢ ص ٧٦١-٧٦٢)

وعلى لسان الملكة يتكرر الطلب، طلب الطفل من الحبيب والشاعر في "بعد أن يموت الملك" بعد أن تسبق بالطلب من المؤرخ:

الملكة:

هل نكتب سطرا من تاريخك في جسمي يا سيد

حتى أصنع من حروفه (طفلا)

وهجيب الشاعر على الملكة حين تطلب منه الطفل، بعجز الكلمة وفعل الفعل:

الشاعر:

كلماتي - يا مولاتي - لا تصنع (طفلا)

(ج ٢ ص ٣٢٩)

لذلك اختصت الملكة حل الثنائية (الكلمة x الفعل) (العجز x الطفل) في قولها:

يعطيني (طفلي) من يعرف كيف (يقاتل بالزمار)، (ويغني بالسيف)

(ج ٢ ص ٣٨٨)

ونلاحظ أن عبد الصبور قد وحد رموزه في لقولة الأخيرة على لسان الملكة بالموازاة بين القتال / والغنا، والكلمات / والطفل بين الحاضر / والمستقبل، وترتبط هذه الثنائية بشخصية الشاعر والحالم أحيانا بالعاجز في كل مسرحه.

أما شخصية الشاعر فهي دائما في حالة تردد وانتظار، واستلاب، لذلك كان الانتظار والحلم تيمة رئيسية في وجهاتهم نحو المستقبل، ولم تحل هذه الثغرة في فكر الشعراء، إلا في المسرحية الأخيرة التي توجت الكلمة الصادقة بالطفل والفعل، فالكلمة قد تفعل بعيدا عن اليأس والعجز.

(٤) المأساة والتقنية:

وتتواصل تقنيات المسرح عند عبد الصبور، فنكرر - أحيانا - ويكمل بعضها بعضا، ولكن يظل مسرحه وحدة واحدة، فلدى عبد الصبور ولع بتحريك "المجموعات" على المسرح في أشكال مختلفة "جماعة الصوفية والعامة، الفلاح والتاجر والواعظ" في "الحلاج" واتخاذ رمز الجماعة في "الراوي" الواقف بين جمهور الصالة والممثلين في "ممسافر ليل" والوصيفات في "الأميرة تنتظر"، والروايات والحاشية في "بعد أن يموت الملك". ويلاحظ أنه يبدأ دائما بمشهد هذه المجموعات، ثم يستل منها خليطا دراميا، يركز فيه الحوار بين الشخصيات الرئيسية التي عادة ما تكون اثنتين ثم يضاف إليهما ثالث لتغيير نغمة الحوار وتطوير الصراع.

كما أنه يكرر تيمة التمثيل داخل النص (أو التمثيلية داخل التمثيلية) وقد تدرجت من مجرد مشهد من وصيفات الأميرة لحكاية قديمة، إلى أن وصلت لتشكيل بنية مسرحية كاملة في ليلي والمجنون، حيث يركز عبد الصبور بنية النص القديم (مجنون ليلي - لشوقي) مع بنية الواقع الفني في "ليلي والمجنون" لشهد نهاية مختلفة للبطلة "ليلي" والبطل "المجنون" بتغيير الظروف النفسية والاجتماعية حولهما، وهي معارضة ذكية، حول فيها "ليلي" إلى "عصرية" واعية تعطي نفسها لمن يتزوجها، في وقت هي فيه ضحية الواقع

المحيط كما كانت "ليلي" ضحية التقاليد "البديوية" البالية، وتحول قيس الضعيف إلى شاعر مأزوم سياسيا ونفسيا واجتماعيا ليدافع عن ليلاه، كما دافع عن جماعته ضد شبهة بوليسية في زميلهم القديم.

ويكرر عبد الصبور، التيمة "التمثيلية" بصورة مختلفة، في مشهد "الطفل الوهمي" بين الملك والملكة، حتى إننا نستطيع أن نقارن بين الحزن الشديد والعجز، وبين الرغبة القاتلة التي حولت الملك إلى مجنون وعاجز وقريته من الموت السريع.

كذلك يكرر عبد الصبور مشهد المحاكمة والتقاضى في "الحلاج" و"مسافر ليلى"، و"بعد أن يموت الملك" فالأولى بشرية سلطوية صادرة على المتهم، والثانية تاريخية تجريدية تكشف البعد التاريخي للظلم والضعف، والثالثة إلهية يتقاضى فيها الآلهة ونرى محاكمة سريعة، يحاكم فيها القرنفل "العدل والشعب" السمندل "المغتصب" ويقتله، ثم نرى مشهد محاكمة "ضمنية" لم ترها عندما يخبرنا أنه سعيد بالسجن بعد أن شرع في قتل زميله القديم. ويدخل في هذا تجاوب النصوص فيما بينها، سواء بين القصيدة والمسرحية كما ذكرنا في البداية، وبين نصوص المسرح نفسها، حيث تتجاوب بعض الأساليب والتعبيرات وتكرر على لسان الشخصيات المتشابهة، ومرد ذلك - بالطبع - إلى وحدة الرؤية والأداة في مسرحه، وثبات بعض الأسس والعناصر الدرامية في ذهنه حتى أصبحت أدوات ثابتة، وقد أشرنا إلى تيمة "طلب الطفل"، وتيمة "الشاعر اليائس" و "الكلمة الفعل"، وتكرار حوادث "القتل والموت".

ويساعدنا كل ذلك بالطبع في فهم هذه الصيغة التكوينية ذات التيمات، والنظم والتقنيات المتكررة التي تفصح عن نفسها - وفي النهاية - وفي ثنائية (العجز × الفعل) وهي ثنائية غير ثابتة لدى عبد الصبور، فهي تتغير بتغير الظروف وتغير أطراف الصراع، ويتحول كلاهما إلى الآخر في حركة جدلية، تفصح عن النمو الدرامي الذي تدرج فيه "عبد الصبور" حتى اكتملت رؤيته وصيغته التكوينية في "بعد أن يموت الملك" التي امتلكت كل الخصائص المميزة لمسرح عبد الصبور الشعري.

(٥) المأساة والواقع:

وحينما نسأل مسرح عبد الصبور: ما وظيفتك؟ وما وظيفة هذه التيمات والتقنيات والأشكال المأساوية؟ يجيب عبد الصبور منذ أول عمل له: "وقد أعيدت صياغة أحداث التاريخ ... بهدف الوصول إلى صيغة مسرحية تعبر عما يعايشه الشاعر وغيره من المعاصرين له، من كتاب يريدون إعادة صياغة الواقع لأنهم "يؤمنون أن الكلمة سلاح أصيل من أسلحة المعركة، ليست حلية مستعارة أو زينة مزيفة، وأن الشاعر حين يقول كلمته مليئة بمرموزها، وعمقها وفرديتها فهو يغني التجربة الإنسانية لأمتة، ويفتح براعم إدراكها للحق والخير والجمال، وتلك هي أصول كل نظرة عادلة تحاول إصلاح المجتمع ...".

لذلك يمكن أن نرصد العلاقة بين إنتاج عبد الصبور المسرحي وظروف واقعه الاجتماعي، فقد بدأ بطرح عذاب الحلاج وهو الموازي الرمزي "لعذاب المفكرين في معظم

المجتمعات، وحيرتهم بين السيف والكلمة". وقد أنتج هذا النص في ظروف ارتبطت بتغيير المجتمع والتي توفقت عام (١٩٦٧) نتيجة للعدوان والاحتلال.

ونلاحظ أن عبد الصبور (١٩٦٩) حين أنتج المسرحيتين من الفصل الواحد (أو القصيرة) قد جرد "مسافر ليل" وجعلها رمزا لأنماط إنسانية عامة. وعاد في الثانية إلى التراث الشعبي، وهما وسيلتا لمس المجتمع عن (بعد) ولقد شبع المسرحين بأجواء، الاعتصام (الملك - الروح) وأدان في الأولى الصمت والضعف، وحث في الثانية على "قتل الغتصم" وانتقاد الأميرة وهي موازنة رمزية للحل الذي يقترحه لتحرير الأرض والإنسان والحوار (للإنسان) والقتل (للعنوان) والحرية (للأرض).

ثم عاد في بدايات (١٩٧٠) ونشر "ليلى والمجنون" وياشر في خطابه، ويعد عن الرمز والتجريد، وعاد فيها إلى الفترة التي تسبق يوليو (١٩٥٢) مباشرة، وأدان فيها كبت الحريات والتسلط والظلمة، وأشار إلى الحل في النبى (الجديد)، المنتظر الذى يحمل سيفا ويقاتل، وبذلك أكمل فكرة تحرير الأرض في "الأمير تنتظر".

أما عام (١٩٧٢) فقد أخرج مسرحياته، ومصر تحضر للقضاء على المحتل، لذلك أولد "الملكة" شابا في العشرين وأولد الشاعر "الفعل والخلق" إيدانا بالتحام الكلمة المقدسة بالفعل الشريف في طريق النصر.

قصيدة شفق زهران نموذج سابق للحلاج :

هناك أعمال درامية كثيرة في شعر صلاح عبد الصبور، مثل قصائد المذكرات وقصائد الحوار والحكاية. ولكن قصيدة "شفق زهران" متميزة عن غيرها، لأنها تلتزم ملامح درامية كثيرة، إلى جانب امتلاكها تشابهاً واضحاً في مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج".

فبعد اللحظة الأولى نجد تشابهاً بين بداية "شفق زهران" وبين "مأساة الحلاج" في مشهد الصلب على عود المشقة في الأولى وعلى الصليب في الثانية، ونجد في العمليتين "تدلى رأس الحلاج، بعد محن، وبعد محاكمة صورية، وهنا يتوازى البدء بتدلى الرأس في العمليتين مع الحكم المسبق بإعدام زهران والحلاج. ويتوحد "الظلم" بين "المزارع" و"المصوف" من ناحية وبين "الاحتلال" و"حكم السلاطين" من الناحية المقابلة، إنهما شهيدان.

والشهادة التي توصف دائما بالنور، تجد تجسيدها في تصوير زهران في صورة "الضياء" مثلما صور الحلاج من قبل بالنور.

ونجد المشهد الثانى الخاص بالحكاية عن زهران، أصله وتاريخه، متوازيا مع المونولوج الطويل الذى ألقاه الحلاج أمام المحكمة حين طلب منه القاضى أن يتحدث عن نفسه.

وهو المونولوج الذى يبدأ بقوله :

أنا رجل من غمار الوالى

كريم الأرومة والمنبت

فلا تسمى بمنتمى للسماء

ولا رفعتنى لها مهنتى

كما نجد مرور زهران بالسوق ورؤيته الظلم، يتوازى مع مرور الحلاج بين الناس في الأسواق والساحات، ليذكرهم بظلم السلطان.

كما نجد النصين - بعد مشهد السوق أو الميدان - مشهد القبض على الحلاج وتقديمه للمحاكمة، ومشهد شق زهران. ويتوازى وصف المحاكمة والمشائق والقضاة (بالنطق) و(الغيلان) و(أعداء الحياة) في شق زهران. يشهد محاكمة الحلاج الصورية وفق هوى السلطان، وللممثل في أمره بإعدامه في رسالته إلى القضاة في مأساة الحلاج.

كما أن تعليق صلاح عبد الصبور في شق زهران:

"قويت من يومها لم تأتمم إلا الدموع".

يتوازى مع ندم الجماعة التي شهدت بكفر الحلاج، في قولهم:

"أنا أحببناه، فقتلناه".

وندرك التشابه بين وصف عيني زهران (بالحياة) في ختام القصيدة وبين وصف عيني الحلاج: "تأثمتان أو سكراتتان" والعنيان يدلان على استمرار الحياة في بداية المسرحية.

ومن خلال هذا التوازي بين القصيدة (السابقة) والمسرحية (اللاحقة) ندرک أن القصيدة كانت تمهيدا للمسرحية. وواضح من تحليلنا السابق: أن بناء القصيدة بناء درامى، يختزل تقنية عبد الصبور في القصيد الدرامى والشعرى - وخصوصا في مأساة الحلاج.

وسوف نرى هذه التقنية الدرامية بشكل أكثر وضوحا في الجزئية التالية. لغة الدراما في "مسافر ليل"، وجماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور.

وبهنا هنا أن نحلل قصيدة "شق زهران" من خلال كونها قصيدة درامية لتتضح العلاقة بالتفاصيل التحليلية. ونورد نص القصيدة يليها التحليل.

قصيدة "شق زهران"

ولوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهور حتى الليل ... يائه

في نصف نهار

كل هذى المحن الصماء في نصف نهار

مذ تدل رأس زهران الوديع

كان زهران غلاما

أمه سمراء، والأب مولد

ويعينيه وسامة

وعلى الصدى حماية

وعلى الزند أبوزيد سلامة

ممسكا سيفاً وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

"كنشواي"

طب زهران قويا

ونقيا
 يظا الأرض خليفها
 وألها
 كان ضاحكا ولوعا بالفناء
 وسماح الشعر في ليل الشتاء
 وتمت في قلب زهران، زهيرة
 ساقها خضراء من ماء الحياة
 تاجها أحمر كالنار التي تمنع قبلة
 حينما مر بظهر السوق يوما
 ذات يوم ...
 مر زهران بظهر السوق يوما
 واشترى شالا منعم
 ومشى يخال عجباً، مثل تركى معمم
 ويجعل العرف ... ما أحلى الشباب
 عندما يصنع حبا
 عندما يجهد أن يصطاد قلبا

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة
 كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
 كان ياما كان أن مرت ليلاليه الطويلة
 ونمت في قلب زهران شجيرة
 ساقها سوداء من ظن الحياة
 فرعها أحمر كالنار التي تحرق حلقا
 عندما مر بظهر السوق يوما
 ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما
 ورأى النار التي تحرق طفلا
 ورأى النار التي تصرع طفلا
 كان زهران صديقا للحياة
 ورأى النيران تجتاح الحياة
 مد زهران إلى الأنجم كفا
 ودعا يسأل لطفًا

ربما .. سورة حقد في الدماء
 ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والفيلان جاموا
 وأتى السيف مسرورا وأعداء الحياة
 صنعوا الموت لأحباب الحياة
 وتدل رأس زهران الوديع

قريتى من يومها لم تأتدب إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديق
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وميناه حياه
فلعلنا قريتى تخشى الحياة ...!!

(٢)

تقوم قصيدة "شئق زهران" على ثنائية ضدية، تمثل محور الصراع داخل الحكاية/القصيدة، وتبدأ الثنائية من المولد (أمه سمراء) مصرية (وأبوه مولد) أو مخلط من طرفين أحدهما مصرى والآخر غير مصرى، ومن ثنائية المولد كانت ثنائية الحياة التى تحمل صراعا بين صفات "زهران" الرجل، القوى، التقى، الخفيف، الأليف، الشحاذ، الولوع بالفن، سماع الشعر في ليل الشتاء والذي كان قلبه زهير، وبين "الواقع" "الر" الذى انتشرت فيه "الغيلان" وجاء فيه أعداء الحياة، ليصنعوا الموت لأحباب الحياة، وزهران واحد من أهل دنشواى يحبون الحياة، فقد :

كان زهران صديقا للحياة.

رأى النهران تجتاح الحياة

ولا يقف عبد الصبور عند ثنائية حب الحياة وموت الحياة (زهران X العدو) بل يتخذ من هذا التناقض مفسرا لبداية القصيدة، التى تبدأ بمشهد الشئق، مثلما بدأت مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج" حيث تبدأ من النهاية: في قوله:

وثوى في جبهة الأرض الضياء ... مذ تدلى رأس زهران الوديع

وهي مصانرة تحمل تقنية يونانية وهي "القدرية" التى تحكم مسبقا بالموت على "زهران" ثم تترك للراوى قص الحكاية حتى تنتهى بما بدأت به، حيث يتم القضاء رغم كل شيء.

وهو من بداية القصيدة يرسم ملامح "البطل الشعبى" مستخدما التراث الشعبى من حيث الملامح الفيزيائية التى تؤكد الملامح النفسية التى أشرنا إليها في المقطع السابق، وهي الملامح التى يرسمها دقاق الوشم على صدر وذراع البطل مثله مثل أهل القرية المصرية في عصره.

ولهذا يبدأ بعد جملة القرية الصادرة في رسم شخصية البطل رسما يختزل فيه نموذج الرجولة والبطولة الشعبى لدى المصريين، مما يجعل الملامح الخارجية رموزا على الداخل النفسى والخارجى والاجتماعى الشعبى. وهنا يبدأ التصوير (والوصف) بالفعل (كان) والذي سيتكرر بصيغة شعبية في المقطع التالى له في صيغة (كان ياما كان) ليعطى في الحاليتين الإحساس بالماضى والماضى التراثى الشعبى في أن ... ففى الوصف يقول:

كان زهران غلاما

أمه سمراء والأب مولد

وبعينيته وسامة

وعلى الصدى حمامة

وعلى الزند أبوزيد سلامة
ممسكا سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
"منشواي"

ونلاحظ التقابل القائم بين "أبوزيد" ممسكا سيفاً كوسيلة للحرب والدفاع، وبين
السيف الذي عبر عنه "بالسيف مسرور" وهو السيف الذي كان يقتل النساء بأمر من
"شهریار" في ألف ليلة وليلة، كل مساء، وهو تقابل يكشف عن توظيف التراث الشعبي —
بوجه خاص في ألف ليلة وليلة — مع استخدام مهم لتقنية الحكى الشعبي، "كان ياما كان"
... التي يكررها ثلاث مرات لتخلص حياة زهران في ثلاث جمل، يقول فيها:

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة

كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما

كان ياما كان أن مرت ليلاه الطويلة

ثم يحتتم "صلاح عبد الصبور" هذا المقطع بعبارة تناقض مثلها في بداية القصيدة،
حيث تسود ساق الشجيرة بعد أن كانت خضراء إذانا بقرب نهاية البطل وتصبح الصورة
الشعرية هنا إشارة دلالية "منذرة" و"محزنة" على المستوى الدرامي.

فلى البداية يقول:

ونمت في قلب زهران ، زهيرة

ساقها خضراء من ماء الحياة

تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبلة

حينما مر بظهر السوق يوما

وفى النهاية يقول:

ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوما

وهنا يستخدم عبد الصبور التكرار بالحذف والإضافة حيث يكرر الصيغة الأسلوبية بما
يناقضها ليبين انقلاب الحال من خير إلى شر كما يشير أرسطو في فن الشعر.

والتناقض الثنائي واضح من لون الساق (خضراء × سوداء) ومن نوع النار (التي تصنع
قبلة × التي تحرق حقلا / التي تصرع طفلا) ومن إضافة (ماء) إلى الحياة × ثم إضافة (طين)
إلى الحياة وكلاهما يتم في "السوق" رمز "الحياة" في "القصيدة".

ويتضح من المقطعين السابقين تبدل لون الحياة من الشفاف إلى القاتم دلالة على اسوداد
النهاية "شئ زهران" وهو تجل آخر للمأساة، يساعد على تصاعد الأزمة، ويقرب من درج
الحدث الدرامي، لذلك حاول زهران حماية الحياة لكنه لم يجد شيئا فاتجه إلى السماء
ليطفى النار الشريرة الفاتلة، لكن السماء تركت "القمر" ينفذ وعده لذلك تأتي عبارة الشاعر
تحمل دلالة الشك بكلمة (ريما) في بداية السطر الشعري.

ريما استعدى على النار السماء

لكنها في الوقت نفسه تترك البطل للموت - للنار الحارقة، وهي النار التي قتلت زهران، نموذج الخير والحياة كما أحرقت الحقل، وكتلت الطفل أو تستطيع بلهيبها أن تفعل ذلك، لتقضي على رمز الخصب ورمز البراءة. وهنا يكمل صلاح عبد الصبور المناسبة بآخر تناقض، بين (القتول) (وعينه حياة) والقرية التي تخشى الحياة ليزكى "الأمل" من جديد في عيون وقلوب قريته ولهذا ينهى قصيدته بهذا السؤال:

مات زهران وعينه حياة

فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟

وهذا التناقض الأخير يلخص القرية/الوطن. حال الخوف من الحياة القاتلة، والرغبة فيها. وهو يصور لهم النموذج الحريص على الحياة رغم موته، فكيف يخاف الأحياء الموت؟

(٣)

ولا تلق "الدرامية" عند الثنائية الضدية، بين (الموت × الحياة) ولا تلق عند (حب الحياة × الخوف من الحياة) أو عند (الولد/ الطفولة × الشئ) لأنها تخرج من المستوى الدلالي إلى مستويات أخرى، فنراها في: الوزن والقافية والصورة الشعرية، في بعض المستويات الصوتية كالتكرار الصوتي والنغم الخاص بالبنية الصرفية للعبارة، كما نجدها في التصاعد الدرامي للمشهد.

وهذه تجليات متعددة للدرامية داخل النص، تنبع من رؤية العالم، ومن التجربة الشعرية الخاصة لهذا النص في سياقها مع النصوص الدرامية الأخرى عند صلاح عبد الصبور، ومعطية بعداً رمزياً يتقل القصيدة من الدلالي المجازي، إلى الرمز الإيحائي ومن كثافة المجازي إلى رحابة الرمزي.

وعندما تنتبع هذه الثنائيات لتستخرج الدراما نجد توازياً بين رؤية العالم على هذا النحو، وبين طرق تصوير هذه الرؤية، وقد تمكن عبد الصبور من صياغة وتشكيل هذه الثنائية على النحو التالي.

في البنية الموسيقية للقصيدة استسلم للدراما، ولم يلتزم بعدد محدد من تفعيلات "فاعلاتين" في كل سطر، بل كان يطول السطر أو يقصر وفق دواعٍ درامية. حيث يبدأ بتكرار التفعيلة ثلاث مرات في السطر الأول، لأن الجملة تمت في كلام يحسن السكوت عليه، ثم استغرق السطر الثاني خمس تفعيلات، حتى يتم وصف الحزن، ثم يعود إلى تفعيلتين ليقرر جملة قصيرة واحدة وهكذا يساوي عبد الصبور بين الجملة / الدالة وبين التفعيلة وعدها. حتى إنه في بعض

الأسطر يلق عند تفعيلة واحدة تستغرق وصفاً في كلمة (تلقا - وألفا) أو في تحديد الزمن (ذات يوم) أو علم (دنشواي).

ثم نراه يكثر من التفعيلات في السطر مع طول النفس ومع رهبته في استكمال مشهد من الحكى، لكنه لا يزيد على خمس تفعيلات، هي أطول نفس في سطر شعري داخل هذه القصيدة، وهذا التوزيع العددي يراوح بين هدوء الوصف في التفعيلة الواحدة. وبين احتدام

التصوير في التفعيلات الكثيرة بصرف النظر عن تشكيل المقطع الشعري أو الشاهد الدرامي كوحدة متصلة.

كذلك لا يقف عبد الصبور عند قافية واحدة، أو روى واحد، فهو دائم التنويع، حيث يبدأ الروى بهمزة ثم يراوح بين العين والراء والهاء في المقطع الأول. على سبيل المثال ويعنى هذا تساوقا بين حقيقة القول وبين الشكل الموسيقي، بحيث يستغنى الشاعر عن حسمه التزييني. ويصبح الروى تلقائيا. وبذلك تساعد موسيقاه في تشكيل الدلالة، دون أن يقصد الروى لذاته حتى يتلق مع ما قبله.

وكذلك يصنع بالقافية، قافية (الفياء) غير (الوديع) بلاشك وهنا لا تجلب القافية، بل تنشأ صوتيات خاصة بالسطر، وبالمقطع ثم بالقصيدة، لا تعتمد على فكرة القافية القديمة (ما بعد آخر ساكن) بل هي تقفية خاصة بكل سطر. وبذلك تساهم حرية الروى والقافية في التنوع المستمر للأصوات بين لين، ومهموس، ومجهور... إلخ، وهذا التنوع يعطى حركة، تساهم في تشكيل دراما القصيدة على المستوى الصوتي حيث يتم التحوار بين الأصوات والصراع أيضا.

ومن هنا سهل على عبد الصبور التسكين في الروى، كما سهل عليه تشكيل إيقاع خاص لكل مشهد، فعلى سبيل المثال في المقطع (كان زهران - الكتائب) ينوع بين الإطلاق (غلاما) والتسكين (مولد - حمامة) في الروى. ثم يصنع تقفية خاصة يوشبها بتناسم صوتي نابع من تكرار حرف الميم والزاي والسين مثلا، فيعوض انتقاص النغم المتكرر في القافية والروى بتناسم صوتي وصرفي بين الكلمات، فالقطع يقول:

كان زهران غلاما

أمة سمراء والأب مولد.

ويعينيه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبوزيد سلامة

مسكا سيفا، وتحت الوشم نهش كالكتابة

وهو مقطع خاص بوصف البطل، يمثل وحدة دلالية خاصة يرسم ملامح البطل الخارجية فأعطاهما الشاعر قافية خاصة تكررت في أبياتها وزودها بتناسم خاص.

وهناك ظواهر نغمية وموسيقية أخرى في القصيدة نجدها في ظاهرة التكرار، تكرار بعض الكلمات مثل (عندما كان ياما كان، مر زهران، ورأى النار، ربما، قريبتي) في بداية الأسطر الشعرية. وتكرر بعض الكلمات كثيرا في القصيدة بوجه عام وأكثرها دورانا كلمات: "الحياة" التي تشكل سياقاتها تناقضا مع مأساة زهران فهو يضيف كلمة الحياة إلى "ماء، طين، صديق، أعداء، أحباب، تخشى، فنجد ماء الحياة، طين الحياة، صديق الحياة، أعداء الحياة، أحباب الحياة، تخشى الحياة، تفتاح الحياة، وهي عبارات دالة على التناقض القائم بين لفظة الحياة والسياق الذي تشاف فيه أو تساق إليه، لأنه يعطى لها عكس دلالتها.

والكلمة الثانية "زهرا" وكثرة تكرار زهران لأنه اسم البطل، وصاحب المأساة وفي كل سياق ترتبط بدلالة خاصة، فقد وردت أربع عشرة مرة ارتبطت في معظمها بلحظة حزينة يمر بها البطل زهران مثل: تدلى رأس زهران، مات زهران، سر زهران، أعيناه حياة، صديقا للحياة، رأس زهران الوديع .. إلخ، وكلها سياقات الفرح التي وردت بالقصيدة مثل زفت لزهران جميلة، أنجب زهران غلاما وغلاما، فهي تبالغ في الحزن، لأنها تربط زهران بمباهج الحياة التي انتهت عند أول بيت في القصيدة.

وشوى في جبهة الأرض الضياء

وتكرار زهران في كل مرة يخلق تراكما دلاليا جديدا يركز على شخصية بطل المأساة ويجعله محورا وبؤرة للصراع.

ويأتى نوع آخر من التكرار يعطى السوق دلالة الحياة، مرتبطة بزهران، وهو تكرار الجملة وهذه المرة تتكرر جملة "مر يظهر السوق يوما" التي تمثل محورا مهما في القصيدة، لأنها تفصل بين مقاطع القصيدة وحركاتها، وحينما ندرك أننا سوف نستأنف حديثا جديدا فهي جملة تفصل بين "السرد" الأول بمولد ونشأة وصفات زهران، وبين رجولته التي مكنته من شراء الجميلة التي أحبها وتزوجها وأنجب منها غلاما وغلاما.

وفي السياق التالى تفصل هذه الجملة بين الحياة الراحدة ومجنى المأساة في صورة "النار" التي تحرق حقلا وتصرع طفلا وتميت زهران. لذلك أخذ تعبير السوق بعدا رمزيا جعله يتوازى مع الحياة، ومع الفاصل بين الموت والحياة، ولا يغيب عن الذهن في هذا السياق الوظيفة الموسيقية لهذا التكرار.

فإذا ما دخلنا إلى رصد إثنايات شديدة في زمن القصيدة لنلمح طرفى الصراع الدرامى نجد أن الزمن المسيطر هو الماضى، نتيجة لسيطرة "تقنية" الحكاية وسيطرة السرد الماضوى، ولا يأتى المضارع إلا في نهاية القصيدة وذلك لأن الشاعر أنتهى من وصف الماضى (كان ياما كان) واتجه إلى الآن، إلى القرية لحظة القصيدة.

ونلاحظ أن المضارع حين يأتى في سياق سرد الماضى، يأتى لوصف حالة زهران في الماضى أيضا، وفي قوله:

ومشى يختال عجبا، مثل تركى معمم

(ويجبل) الطوف، ما أحلى الشباب

ثم يعلق (المضارع) بالحالة نفسها، وفي سياق الظرفية إذ يكمل الشاعر بقوله:

عندما يصنع حبا.

عندما يجهد أن يحطأ قلبا.

ويحول المضارع إلى الماضى باستخدام أداة التفى "لم" التي تلصق به فتحول زمنه إلى الماضى، حيث يتحول الفعل تأتدم (المضارع) إلى (الماضى) في:

قريتى من يومها (لم تأتدم) إلا الدموع

ثم يتوالى المضارع في نهاية القصيدة لوصف حالة القرية الآن:

قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديق

قريتى من يومها تخشى الحياة

أما بقية زمن القصيدة فهو يحكى عن الماضي بالفعل الماضى على التوالى : شوى، مشى، كان، شب، نمت، اشترى، زفت، أنجبت، رأى، مد، دعا، استدعى، وضع، أتى، صفع، مات، وتميز الفعل "كان" بوظيفة مركزية ساعدت على الاستئناف، ونقلت في الوقت نفسه حس الماضي في تعبيره المألوف في الحكايات الشعبية، (كان في) أو (كان ياما كان) أو (كان فلان ...).

وتتسم الصورة الشعرية في هذه القصيدة ببساطة التركيب، وقرب المأخذ، فهي لا تحتاج إلى كثير من إعمال ذهن لإدراكها، على المستويين الاستعاري والتشبيهي، والعلاقات اللغوية المتولدة عن الإسناد والإضافة، تعطينا نموذجاً لبساطة التعبير والقدرة على التوصيل الشعري، دون أن يهبط الشاعر بمستواه الشعري، ودون مباشرة، وذلك لأن مقصده - كما قلنا - أن يقرأ ويسمع شعره أكبر عدد ممكن من الناس، بعيداً عن التعقيد، والغموض، والإلباس.

وتتجلى الدرامية في الصورة الشعرية وهي تشكل الرؤية المأساوية، حيث يكشف المأساة في الصورة الشعرية الأولى القائمة على التناقض الواضح بين جبهة (الأرض × الضياء) وبعدها تتفرع القصيدة، لتصل في نهايتها إلى نفس الدلالة (مات زهران وهيناه حياة).

وبالدرجة نفسها ندرك وضوح التشبيه، البليغ منه (الحزن تينين) والتشبيه المرسل (مثل تركى معمم) وتقوم شبكة من الاستعارات والمجازات المنتشرة في أنحاء القصيدة لتشكيل نسقا خاصا من الاستعارة القائمة على الفعل وقد أشرنا إلى هذه الأفعال عند رصد الزمن في القصيدة. كما في (نمت في قلب زهران زهيره) ، (يصطاد قلباً)، (مد زهران إلى الأنجم كفا) (استعدى على النار السماء).

ونحس داخل هذه الشبكة قدرة تشكيلية، تستخدم الألوان في رصد طبيعة قلب زهران، الذي يشبهه دائماً بالتربة الخصبة، في علاقة لونية بيضاء، خضراء، حمراء، سوداء. ومن الطريف أن نلاحظ العلاقة الحمراء بين (الدم / النار / الزهرة) وتحول كل الألوان الحمراء إلى (النار) التي بدلا من أن تصنع قنبلة، أو تمد القلب بالدماء، تتحول إلى نار مدمرة قريته بلاء هواده، وهنا يربط الشاعر بين البطل والسماء ليكمل الصورة الشعبية للبطل بواسطة الصورة الشعرية، وهنا يظهر جدل شعري مع التراث من خلال الصورة الشعرية، وبذلك يعطى للبطل صفات روحية، إذ لابد أن ينتصر بطل الحكاية أو السيرة بقوة خفية، تأتي من السماء أو تخرج من الأرض، وهنا حاول البطل أن تنتزل عليه من السماء في شكل "مطر" يطفيء "النار" وكان البطل الشعبي وهو يستمطر السماء يقوم بطقس ديني أو يصلى صلاة الاستسقاء.

الهوامش:

(١) فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، حيث اعتمدنا على بيلوجرافيا العدد، التي أعدها حمدي السكوت ومارسون جونز، في تواريخ النشر والطباعة.

- (٢) اعتمدنا على طبعة دار العودة للأعمال الكاملة، المكونة من ثلاثة أجزاء. ونشير بين الأقواس إلى رقم الصفحات ورقم المجلد، انظر: صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ج ١، ج ٢، دار العودة ببيروت ط ١، ١٩٧٢. ج ٣ دار العودة ببيروت ط ٢ ١٩٧٧.
- (٣) جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، ص ١١٥.
- (٤) صلاح عبد الصبور، حيائي في الشعر ج ٣، ص ٢١٧.
- (5) Shainer, The Death of tragedy
- (٦) كليفورد ليچ، المأساة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٣.
- (٧) تذييل، مأساة الحلاج، ج ٣ ص ٦٠٨.
- (٨) صلاح عبد الصبور، حتى نهر الموت، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى، مارس ١٩٦٦، ص ٤٥.
- (٩) صلاح عبد الصبور، حيائي في الشعر، ج ٣، ص ٢١٩.
- اعتمد البحث على طبعة الأعمال الكاملة لشعر صلاح عبد الصبور، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المتعة المسرحية



ميسون علي

لم يحظ مفهوم "المتعة LE PLAISIR" في المسرح بما يستحق من اهتمام في الدراسات النقدية الحديثة، مما دفعنا إلى البحث في هذا المفهوم وتجلياته في التيارات المسرحية المختلفة نظراً لأهميته، ونُدرة الدراسات حوله.

بداية يمكننا القول إن متعة متفرج المسرح مرتبطة جوهرها بدعاة الإيهام بالواقع عبر المسرح، ودعاة الإيهام بالمسرح عبر الواقع. وقد وصف عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد (1856-1939) S.FREUD متعة المتفرج بأنها إشباع الإحساس بمكونات الأنا المختلفة، عندما تسري من دون أن يمتد ذلك التأثير إلى النغمة. ومن خلالها نستشرف الاسترجاع العفوي للمكونات التي هي مصادر للمتعة⁽¹⁾. ومفهوم المتعة يدخل في صلب العملية المسرحية. فالكاتب المسرحي والمخرج يقترضان نوعية متعة خاصة لكل عمل يقدمانه، ومنها المتعة الجمالية PLAISIR ESTHETIQUE والمتعة الناجمة عن التشويق SUSPENSE. هذا الافتراض يدخل ضمن مفهوم أفق التوقع HORIZON D'ATTENTE الذي يحدد نوعية إنتاج العمل ونوعية الاستقبال، وبناء عليه تتحدد متعة المتفرج. ففي حال تقديم مسرحية من الماضي فإن الخرج يأخذ بعين الاعتبار اختلاف أفق التوقع ونوعية الاستقبال بين زمن كتابة العمل وزمن تقديمه من جديد على خشبة، وهذا هو أحد عناصر القراءة الجديدة للعمل.

ومتعة المتفرج في المسرح لها طبيعة خاصة. فهي متعة مركبة، لأن المسرح بمقوماته يجمع بين مجالات عدة: اجتماعية وفنية ونوعية، هذا بالإضافة إلى المتعة المرتبطة بكل نوع من الأنواع المسرحية. فالمتعة الناجمة عن متابعة التراجيديا والميلودراما تختلف عن المتعة التي تخلقها الكوميديا وكل ما يقوم على المضحك⁽²⁾. هذا، ومن الجدير بالذكر أن الدراسات الحديثة استخدمت مفهومي المتعة واللذة بوصفهما مترادفين أحياناً في الخطاب النقدي. يحاول رولان بارت (1915-1985) R.BARTHES في كتابه "لذة

النص LE PLAISIR DU TEXTE أن يبحث في المفهومين ويتساءل: ألا تكون اللذة سوى متعة صغيرة؟ والمتعة ألا تكون سوى لذة متطرفة؟ أفلا تكون اللذة سوى متعة أصابها الضعف، لأنها مقبولة ومنحرفة عبر سلسلة من المصالحات؟ ويتعلق على الجواب (نعم أو لا) التاريخ الذي تصادف فيه حدثنا. فإذا قلت إن الفارق بين اللذة والمتعة هو فارق في الدرجة فإني أقول أيضا إن السلام قد عاد إلى التاريخ، وبهذا يكون نص المتعة هو التطور المنطقي والعصوي والتاريخي لنص اللذة، وأما الطليعة فلا تكون أبدا سوى الشكل المتقدم والتحرر لثقافة الماضي: فاليوم يخرج من البارحة، و"روب جرييه" موجود في "فلوبير" و"سولجير" في "رابليه"، وكل نيكولا دي ستايل موجودة في سنتمترين مريمين من "سيزان"، وأما إذا رأيت على العكس من هذا أن اللذة والمتعة قوتان متوازيتان وأنهما لا تستطيعان أن تلتقي، وأن ما يوجد بينهما إنما هو أكثر من معركة: إنه انقطاع الإيصال. فحينئذ أحتاج أن أفكر جيدا بأن التاريخ، تاريخنا، ليس ساكنا، ولعله أيضا ليس ذكيا. وأن نص المتعة إنما ينبثق فيه دائما على شكل فضاءحي (وأعرج) وأنه دائما أثر للقطعة، ولا ثبات (وليس لتفتح) وأن الذات في هذا التاريخ ليست سوى (تناقض حي).

هذه الذات التاريخية تعني أنني كائن بين آخرين، وإنها لبعيدة كل البعد عن أن أستطيع هبوطا ما دامت تروم مباشرة أن تتلوق أعمال الماضي، وأن تدعم كل الأعمال الحديثة، متخذة شكل حركة جدلية جميلة في ترتيبها. إنها ذات منغلقة، تتمتع في الوقت نفسه عبر النص بكثافة أنها وسقوطها^(٣٦).

وثمة طريقة قدمها علم النفس للتطويق بين نص اللذة ونص المتعة: "إن اللذة قابلة للوصف، وإن المتعة غير قابلة لذلك، إن المتعة لتتدق عن الوصف، ولكنها توصف من داخلها. وإنها لمنوعة، ولكنها تقال بالمشاركة"^(٣٧).

يقول الفيلسوف والناقد الفرنسي جاك لاکان بهذا الصدد: "إن ما يجب أن نولييه الاهتمام هو أن المتعة ممنوعة على الذي يتكلم (أي الكاتب) بوصفه متكلمًا، أو أيضا إن المتعة مما لا يمكن قوله إلا بين السطور..."^(٣٨).

أما رولان بارت فيحاول أن يحدد التمايز بين المفهومين فيقول: "لذة النص، أو نص اللذة: إن هذه التعابير لغامضة. ولا توجد كلمة فرنسية تغطي، في الوقت نفسه، اللذة (الرضي) والمتعة (الاضمحلال) وإن اللذة هنا، في النتيجة، لتتسع تارة (ومن غير إخطار) فتحتوي على المتعة"^(٣٩).

إن المتعة التي يولدها الفن، لا ينبغي لها أن تكون مفهومة بالإحالة إلى ما يحس به المتفرج. فالشعور يمكن له أن يحس في بعض الحالات وفي نطاق معين بهالبع والقلق في مشاهد التراجيديا. والأمر هنا شبيه بما يحدث في الكوابيس، فليس فيها تحقيق أقل للرغبة. أما مفهوم المتعة، فإنه لا بد من التفكير فيه من وجهة نظر (ميتاسيكولوجية) فإذا أحسنا ونحن نشاهد عرض "أوديب" بشيء من الهلع فالسبب أن رغبة من رغبات الطفولة المكبوتة لدينا تجد نفسها ممثلة على المسرح. والإحساس بهالبع سببه أن المتفرجين الآن راشدون، وأن عليهم الاحتفاظ بهذه الرغبة مكبوتة، ولكن الإحساس بالمتعة

سببه أن الرغبة مستمرة وأن المتفرجين يشعرون بالسعادة لكونهم نُكِّلوا مرة ثانية بفشل الفن، إلى حالة الطفولة، التي عادة ما يتخللون عنها على أنها فردوسهم. ويرى فرويد أن "الفن ليس وحده الذي يولد هذه العاطفة: فالإنسان يحس بالسرور كلما مثل الجمال أمام حواسه، وملكة الفهم لديه [...] وفي حالة الفن حيث لا بد على وجه التحديد من عمل الفنان، أي الشكل الجميل، لبحول انتباه الأنا التي هي قوة تعاكس اللذة، وليتيح رفع الكف على هذا النحو والتفريغ"^{١٣١}.

إن من خلال ما تقدم يمكننا القول إن هناك عوامل أساسية تسهم في إنشاء عملية المتعة: فهناك العرض المسرحي الذي أشار إليه فرويد بالفن، وهناك طرف آخر هو المتفرج الذي أشار إليه بالإنسان الذي تتوفر لديه ملكة الفهم والقدرة على الإحساس بالجمال، هذا الجمال الذي يُعتبر بدوره عاملاً آخر لتوليد متعة، فضلاً عن تلك التي تتأتى من العرض (الفن). فلنحاول إذن أن نستشف هذه المتعة الناشئة عن هذه العوامل كلها، وعن تلك التي يمكن أن تنشأ عن كل منها.

المتعة الجمالية (لذة المشاهدة / لذة الجمال) :

كيف يمكن تحديد جمال الصورة المسرحية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لا تخلو من الصعوبة، ومما يزيد الأمر تعقيداً لاختلاف والتضارب في وجهات النظر عن ماهية الجمال في العرض المسرحي، والصورة التي ينبغي أن يأخذها، واختلاف طبيعة العروض المسرحية ومدارسها، ورؤى مقدمي هذه العروض من مخرجين ومؤلفين ومعينين، فضلاً عن فريق العرض كله. لكن هذا لا يمنع من أن نحاول أن نتلمس بعض حيثيات هذا الموضوع الذي طالما أثار تساؤلات وطرح إشكاليات عدة، ولسنا هنا بصدد الإجابة عنها بقدر ما نحاول أن نعرض لبعضها فالجمال أمر متغير حسب الأفراد والحقب الزمنية، والحال بوصفه مصطلحاً يقوم على الذاتية والتحول، ولا يخلو من الاعتباطية.

إذا أردنا مقارنة الجمال مقارنة وظائفية نجد أنه بالنسبة إلى ياكوبسن: "الجمال وظيفة من وظائف اللغة السمعية الجمالية"^{١٣٢}: ويجعل الخطاب الغني الرسالة تتمحور حول نفسها لأنها هي المهيمنة فيه"^{١٣٣}.

الوظيفة الجمالية طاغية في الخطاب المسرحي، لأن كل مسرحية مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة، تستطيع كسب متلقيها، والبحث عن الجمال وصورة الفعل المسرحي، ومادام الخطاب اقتراحاً جمالياً، والجمال رؤية ذاتية موجهة للآخر (المتلقي) فإن الأخير هو الذي يملك حرية قبول رؤية الخطاب الجمالية أو رفضها، وهنا يطرح السؤال نفسه: ما مدى تقبل المتلقي أو رفضه لهذه الرؤية؟ وربما يتوقف هذا على درجة الإقناع، أو رفضها، فما معنى الإقناع إذن؟ إن الإقناع هو قوة تجانس العلامات المكونة للخطاب المسرحي، أي عندما يكون الخطاب متجانساً مبنى ومعنى، ويستطيع (وظائفياً) أن يفرض جماله وجماليته مهما كانا مختلفين عن جمالية المتلقي.

إن المشاهد للفرجة ما، يستطيع أن يجد متعة كبيرة وأن يقر بجماليتها، وإن كان لا يشاطرها الرؤية الجمالية؛ فمتفرج المسرح الملحمي قد يجد مثلاً لذة كبيرة في مشاهدة أثر كلاسيكي. وكذلك فإن عدم توافق الرؤية التي ينطلق منها العرض مع رؤية المتفرج قد لا تحول دون استمتاع الأخير بالعرض المسرحي. وعلى هذا الأساس يمكن أن تصبح الأصناف والأجناس المختلفة للجمال مقبولة مبدئياً، شرط أن تكون بنات خطابيات ذات وحدات متجانسة وموظفة توظيفاً محكماً؛ أي أن يكون اقتراح العرض على المتفرج مقنعاً وجميلاً⁽¹⁾. وإن كان هذا الكلام لا يمنع من وجود رأي آخر يرى بأنه مادام الجمال من وجهة نظر سيميولوجية (علامائية) هو ظاهرة مقترحة من العمل نفسه؛ لذا فهي ليست مقولة تحاول العودة إلى رؤى جمالية تستند إلى الاعتباطية والعفوية.

ولكن رغم هذا وذاك، يبقى الجمال تلك المقولة التي تشكل أحد عوامل المتعة، والمحكومة بالعرض من جهة وبالتفريج من جهة أخرى، ليظل السؤال معلقاً: إلى أي مدى يستطيع عرض مسرحي ما أن يفرض مقولة جمالية ما، وإلى أي مدى يستطيع المتفرج - بالمقابل - أن يجعل من هذا العرض اقتراحاً؟

مبدأ المتعة :

أدت ملاحظة فرويد لطفل صغير وهو يقوم بلعبة البكرة (إطلاق البكرة/ استرجاعها) إلى وقفه على الأصل النفسي للمتعة المسرحية : (حضور الغائب) فالعلاقة قد توجد لتأخذ مكان هدف الرغبة مثلاً، وبالتالي يتم إعطاء إشباع متخيل وواقعي معاً للحالة⁽²⁾.

"يتحدث فرويد في هذا السياق عن العلاقة بين الاستيهام⁽³⁾ FANTASME والعمل الفني ويقوم رابطة من التعبيرية بين الواحد والآخر. حيث تبرز لنا ثلاث فترات: فترة التجربة المعيشة في الطفولة المحرومة من كل دلالة، وفترة الذكرى-الاستيهام، ومهمتها أن تجعل الفترة الأولى مفهومة، وفترة العمل الفني الذي يترجم الاستيهام ويعبر عنه. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن فرويد أوجد بالفعل دراسة التكوين النفسي للفن وأعمل نوعية موضوعه.

وما إن يتم إبداع العمل الفني حتى يتيح لاستيهام واحد أو لعدة استيهامات أن تتكون فيه تكوناً لاحقاً. وكما أن الذكرى - الاستيهام ليست تكرار الماضي بل بديلاً أصلياً، كذلك العمل الفني لا يترجم الاستيهام: "إن العمل الفني ينوب مناب الاستيهام متيحاً له في الوقت نفسه أن يتكون تكوناً لاحقاً، والعمل بديل البديل. فليس ثمة إذن ثلاث فترات، بل اثنتان: الأولى حدث ماضٍ ذو طابع انفعالي، والثاني التفريغ في نتاج فني، والمرحلة الوسطى مرحلة الاستيهام، لا شعورية"⁽⁴⁾.

لقد بين فرويد- إذن أن هناك متعة المبدع حين يضع في العمل الفني أو الأدبي هواجسه ومكونات نفسه، وهناك متعة المتلقي الذي يتعرف في هذه الهواجس على ما يكبه في داخله هو، دون أن يشعر بالخجل منه؛ لأنه ليس صاحب العمل. إن متعة المتفرج في مشاهدة ما هو مكتوب يتجسد على الخشبة يؤدي إلى التخلص من الرغبات المكبوتة؛ لأن المخيف على الخشبة لا يصل إلى هذا التهديد بالخطر. ولا غرو أن يهتم

التحليل النفسي للأدب بالمرح، فليس من قبيل المصادفة - دون شك - أن يحتل موضوع السفاح وقتل الأقارب مع كل ما يترتب عنه حيزاً كبيراً في المسرح، وترى آن أوبرسيفلد بأن أوديب ما دام ما يعرض له هو السفاح نفسه وقتل الأقارب (الأب) فالعرض المسرحي إذ يعرض المحظورات يسع عن بعد الإرادة الإنسانية المحكومة بالقدر، ويرفع هذا العرض الرقابة الاجتماعية، مما يعطي متعة من خلال رؤية من ينزل بهم العقاب. وبوجود هذا البعد أو المسافة، يصبح الذي نراه يعاقب هو آخر ويؤد التصديق جزءاً من متعة المشاهدة، وإن كانت هذه الحالة متخيلة، ولكنها حقيقية. إذ يرى أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) أن المصادفة CREDIBILITE في ما يُعرض أمر ضروري، لكي يصدق المتفرج ما يرى ويتم التمثل IDENTIFICATION ولا ننسى أن نوعية التمثل تظل مرتبطة بطبيعة المتلقي: عمره، ثقافته، قدرته على التصديق ونوعية متابعته للعمل. وقد ربط أرسطو المتعة بالتطهير واعتبرها نوعاً من الانفعال، فإلى جانب المتعة الجمالية التي ترتبط بالبناء الخيالي الذي تسمح به التراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة والإيهام المسرحي ILLUSION هناك المتعة التي تتولد عن عملية التطهير، التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة^(١٤).

ويعتبر أرسطو أن المحاكاة سبب المتعة في المسرح، وأن وجود الجمهور دليل على المتعة التي يشعر بها من يتابع المحاكاة: إن الالتذاز بالأشياء المحاكاة أمر عام للجميع ودليل ذلك ما يقع فعلاً: فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة الهائلة للأشياء التي نقالم لرؤيتها كأشكال الحيوانات الدنيئة والجثث^(١٥) فالمحاكاة إذن هي أساس كل عمل فني. وقد طرح أرسطو من خلال مفهوم مشابهة الحقيقة على مقتضى الاحتمال والضرورة (الذي يؤدي إلى الإيهام) من خلال ترتيب الحكايات وبنيتها وليس من خلال شكل العرض^(١٦). والإيهام في المسرح لا يتحقق من خلال متابعة حكاية ضمن عرض مسرحي فقط، وإنما هو مشروط بوجود الأعراف المسرحية CONVENTION التي هي نوع من الاتفاق الضمني يسود علاقة التلقي ويفترض تسليم المتفرج بأن ما يراه على خشبة حقيقي، لأنه يأخذ مظهر الواقع، ويقبول المتفرج ببدء الدخول في لعبة الإيهام، وتحقيق هذا الأمر يتعلق بمستوى وعيه وحكمه على ما يراه. فالمتفرج في المسرح حين يتمثل نفسه في الشخصية المعروضة أمامه ينتابه بأن واحد شعوران: شعور بالمتعة من خلال التمثل، وشعور بالراحة والأمان والتطهير لأن الذي يعاني على المنصة هو الآخر، ولا يمس الأمر فعلياً وجسدياً.

في المسرح الشرقي الياباني الذي لا يهدف فيه العرض المسرحي إلى التطهير نتساءل: أين تكمن المتعة؟ في عروض مسرح النو NOH يصل الممثل إلى درجة من الإنتقان الحركي هو الجوهر الجمالي في الأداء، وعليه أن يقدم الحركات مدروسة في اللحظة نفسها من ناحيتين: الناحية الجمالية (التأثير البصري) وإقناع المشاهد بالعناية النفسية. وبلغ مرحلة "اليوغن" YUGEN هذا المصطلح الذي بلوره زيامي (١٣٦٣ - ١٤٤٣) الشخصية الرئيسية في تطوير مسرح النو "اليوغن" يعني في كل الترجمات الممكنة، نوعاً من الغموض غير القابل للشرح، والذي على الممثل أن يتوصل إليه عن

طريق التمرين المستمر، إذ يربط زمامي بصورة غامضة بين هذا المصطلح ومفهوم الجمال التكاملي الذي ينبع من أسلوب أداء الممثل الذي عليه أن يناغم بدقة متناهية بين أدائه الجسدي برموزه المتلق علىها، وسيطرته العقلية على ما يجري بصورة مطلقة. فالتميز هنا يتلقى في الوقت نفسه عقليا وعاطفيا، أي يتابع دائما اللحظة الجمالية التي تتضمن المواقف الأخلاقية والدينية، والوصول إلى هذه الحالة الجمالية يكون عبر التواصل مع التعبير بكلية الجسد مع الموسيقى والغناء. أما لحظات السكون في عروض NOH فهي ممتعة غاية الإمتاع وهذا أحد أسرار الممثل الفنية.

إن الرقص والغناء والحركات على المسرح أعمال يقوم بها الجسد وتأتي بينها لحظات من السكون، ولعل أسباب متعة هذه اللحظات التي تأتي دون حركات تعزى إلى القوة الروحية الباطنية للممثل التي تشد انتباه المتفرج بلا انقطاع، فالممثل لا يرخي الشد عندما يوشك الرقص أو الغناء على نهايته، أو عند الفترات المتواصلة بين الحوار والأشكال المختلفة للتمثيل، بل إنه يواصل ذلك بقوة لا تردد فيها. إن هذا الشعور بالقوة الداخلية لا يكشف عن نفسه إلا قليلا، ويعمل على جلب المتعة للمتفرج.

على أنه من غير المرجح فيه أن يُسمح لهذه القوة الداخلية بأن تظهر للمشاهدين. فلو كانت واضحة فإنها تصبح حركة عادية وليست حركة من حركات فن "النو". إن الحركات قبل فواصل السكون وبعدها يجب أن ترتبط بالدخول إلى حالة الغفلة، التي يخفي فيها الممثل نيته حتى عن نفسه. إن القابلية على تحريك التفرج تعتمد بهذا على ربط جميع القوى الفنية بعقل واحد^(١٧).

أما برتولد بريخت B.BRECHT (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي انطلق في نظرية المسرح اللحمي من البحث في الأصول النظرية للمسرح الدرامي الأرسطي، فقد رفض هذا المسرح القائم على المحاكاة والإيهام وطرح بديلا عنه المسرح اللحمي الذي يهدف إلى التعليم والإمتاع. فقد اعتبر أن المتعة هي متعة ذهنية وجمالية، ورأى أنها تشكل أحد أهداف المسرح إلى جانب التعلم والتوعية.

ولتوضيح هذا المفهوم لدى بريخت علينا أن نطرحه من خلال الطرف التاريخي لمعالجة الفكرة. وإذا عدنا إلى بدايات التنظير لهذا الموضوع لدى بريخت نجد أنه في بداية حياته بالعمل الصحفي ناقدا مسرحيا في العشرينيات وفي مقالاته كان يتخذ موقفا واضحا وصارما من الجو المسرحي السائد، سواء من حيث طبيعة التصوص المروضة وطبيعة الأداء التمثيلي، أو من الجو المسرحي عامة.

وفي مقالة له تعود إلى ذلك الوقت يتساءل بريخت حول الجمهور الموجود في المسرح. لماذا يدخل؟ وما الذي يلقاه؟ وماذا يخرج من هذه العروض؟ فإذا راقب الإنسان هذا الجمهور سيحس أنه كالثوم مغناطيسيا، والسبب أنه قبل دخوله إلى صالة المسرح يعلق على المشجب عقله مع معطفه وقبعته، والسبب في ذلك أيضا أن المؤسسة المسرحية لا تطالبه بشيء من قدراته العقلية، لأن المتعة التي يقدمها هذا المسرح هي متعة مطبخية. لذا ذوق آتية تماما لا تخاطب سوى الحس.

وفي منتصف العشرينيات كان بريخت ومن خلال الترجمات عن الإنكليزية والفرنسية قد تعرّف على نمط الحياة الأمريكي، وخاصة أن أمريكا كانت قد قفزت منذ مطلع القرن العشرين يرافقها مذهب فلسفي هو السلوكية BEHAVIORISME إن نمط الحياة الأمريكية لم يمتلك فقط عقل بريخت وفؤاده، إنما أثر على الجو الثقافي في أوروبا وخاصة في ألمانيا. وفي تلك المرحلة أيضا انتقلت من أمريكا إلى أوروبا وألمانيا رياضة الملاكمة، وتحولت إلى رياضة شعبية غطت على الرياضات الأخرى. وقد طالب بريخت في تلك المرحلة بأن يكون جو المسرح شبيها بجو قاعة الملاكمة، بمعنى: على المشاهد أن يكون متحررا من كل اللواضعات السائدة، وأن يتخذ وضعية شبيهة بمشاهد مباراة الملاكمة؛ أي أن يسمح له بالتدخين وتناول الكؤولات والحديث حسب طبيعة العرض والتعليق، لأنه إذا كان المقصود من العرض المسرحي تقديم المتعة فلن يسمح بأن يكون هناك أي عائق بين مرسل المتعة ومتلقيها، أي عائق يشتمل هذه المتعة. ولكن عندما نجد مع التبدلات السياسية والفكرية الفنية التي تأثر بها وأثر فيها والتي توجت في المرحلة التعليمية، ونظرا للطرف السياسي القاهر المهدد داخل ألمانيا، نجد أن مفهوم بريخت للمتعة بوصفها وظيفة مسرحية قد تبدل، فطرح في مجموعة من المقالات مفهوم مسرح متعة أم مسرح تعلم؟ أو الصيغة الأخرى للسؤال: مسرح ترفيه أم مسرح تربوي؟ وهنا في حقيقة الأمر، نظرا للطرف السياسي، ولتوجه أجهزة الإعلام للدعاية للنظام النازي القائم، أو مهاجمة المواقف الأخرى للديمقراطية ذات المواقف الإنسانية؛ نظرا لهذا الطرف نجد أن موقفه من مفهوم المتعة قد تبدل ورأى أن دور المسرح في هذا الطرف السياسي يجب أن يكون في المقام الأول أداة سياسية تعليمية، ولكنه لم ينف المتعة، وإنما طالب بشكل آخر لها، بمعنى أن على المتعة المتولدة من العرض المسرحي ذي الوظيفة السياسية الواضحة؛ عليها أن تتأتى من إنتاجية التعلم، بمعنى أن فكر المشاهد الموجه لعواطفه والمتلقي للمدركات الجديدة التي تكشف بصيغة علمية وتعري حقائق هذا المجتمع ستجعل من هذا المتلقي عبر تعلمه إنسانا فعلا، أو في الحد الأدنى إمكانية أو مشروع إنسان فعال⁽¹⁴⁾.

ومن وجهة نظر علم النفس فإن هذه العملية في حد ذاتها ترتبط بمتعة خاصة مغايرة لمتعة ما، نابعة من حالة ترفيهية بحتة، أو للمتعة التي دعاها بريخت "المتعة المطبخية" السريعة الزوال. وخلال مرحلة التشج وتكامل نظرية السرح اللحمي في انتقالها إلى مرحلتها الأخيرة أي إلى المسرح الجدلي، عاد بريخت سواء في "حوارية شراء النحاس" في نهاية الثلاثينيات أو في "الأورجانون الصغير للمسرح" في منتصف الخمسينيات للتأكيد بشكل صارخ وفي عدة مرات خلال العمل على أهمية المتعة في المسرح، وعلى أن انتفاء المتعة يعني حتما موت المسرح.

إن عودة بريخت في منتصف الخمسينيات إلى هذا الموقف، الذي يبدو ظاهريا مناقضا لموقف الثلاثينيات ينبع من تغير الطرف السياسي والاجتماعي في ألمانيا تحديدا وفي العالم الذي شارك في الحروب العالمية الثانية عامة، ففي مرحلة ما بعد الحرب يرى بريخت أن على المسرح أن يشارك في عملية إعادة البناء عبر توجه جديد ديمقراطي في

جوهره إنساني الهدف، محاولا كل ما في وسعه لكشف الأخطاء التي تعيق تفتح المجتمع وتطور الإنسان، فقد وصل بريخت في تلك المرحلة إلى تأكيد أن قابلية الإنسان للتفتح في كافة الاتجاهات، ولتنجيز طاقاته المبدعة هو هدف التطور الإنساني.

ومن هنا فإن على المادة العلمية التابعة من العرض المسرحي، أن تتوافق مع المتعة التابعة من المستوى الأدبي والفكري للنص ومن الجماليات الجديدة للعرض المسرحي، أي أن بريخت رأى أن المتعة تشكل أحد أهداف المسرح إلى جانب التعليم والتوعية واعتبر أن المتعة هي متعة ذهنية وجمالية، وهو لم ينكر ضرورة محاكاة الواقع، لكنه طالب بعلاقة مختلفة مع الواقع لا تكون علاقة مشابهة وتماثل، بل علاقة تسمح بالتعرف، ومن ثم التفسير، والمحاكاة، طالما أن العمل المسرحي هو في النهاية خطاب حول الواقع، ويتم ذلك من خلال تشكيل بنية دراسية على الخشبة تطرح علاقات تذكر بالبنى الاجتماعية والسياسية^(١٤).

أما في العروض المسرحية التي تنتمي إلى تيار مسرح العبث THEATRE DE L'ABSURDE الذي بدأ بالصعود بعد الحرب العالمية الثانية وخلال مرحلة موات التيار الوجودي، فالعروض أن المسرح الوجودي كان محشوا بالمادة الفكرية حتى التخمّة، هذه المادة لم تعب للممثل أية إمكانيات إبداعية على صعيد قدراته الخصوصية، بل تحول الممثل وعناصر العرض الأخرى إلى مجرد ناقل للفكر وكانت النصوص المسرحية ضمن هذا التيار عندما تتحول إلى عروض مسرحية تموت على الخشبة.

ضمن تيار مسرح العبث وعبر البنية الجديدة التي لم تقتيد بالقواعد وكسرت الأعراف المسرحية وشاب فيها المنطق عن الحوار والحدث الذي لا يرتبط بصيرورة تاريخية، ضمن هذا التيار عادت إمكانيات الممثل خاصة على صعيد الأداء الحركي MIMIQUE GESTIQUE (تعبيرات الوجه) الإيماء (PANTOMIME) وبعض مكونات العرض لتأخذ حلقها كاملا، فالمتعة في هذه العروض متعة بصرية. وقد لجأ صموئيل بيكيت S.BECKETT (١٨٩٦-١٩٤٨) وجملة من ممثلي العبث إلى عنصر قديم قدم التاريخ (زعم بعض المنظرين أنه من ابتداء ممثلي تيار العبث) هذا العنصر هو التهريج الحركي CLOWNERIE و CLOWN هنا بمفهوم شكسبير وليس بمفهوم المسرح المبذل. أي توليد المتعة باستخدام CLOWNERIE على الصعيد الفني عبر لجوء ممثلي تيار العبث إلى عناصر مسرحية معروفة سابقا وتوظيفها مجددا - على أنقاض تيار الوجودية - بهدف التركيز على المتعة البصرية في العرض.

في مسرح القسوة THEATRE DE LA CRUAUTE الذي دعا إليه المسرحي الفرنسي أنطوان آرتو (1896-1948) طالب A.ARTAUD بإعادة الطابع الاحتفالي للمسرح RITUEL THEATRE واعتبر أن العرض المسرحي هو حدث قائم بذاته لا علاقة له بتصوير الواقع، ولا مرجع له في العالم الخارجي، إذ رفض آرتو مبدأ المحاكاة في المسرح مستوحيا نظرتة عن المسرح من نموذج الفن في الحضارات الأخرى، لأنه يستحضر العالم ولا يقلده.

وفي عروض "آرتو" يصل المتفرج إلى حالة تتجاوز المتعة، فالعرض يهدف إلى إيصال المتفرج إلى الشعور بالنشوة ومن ثم التطهير، ولكن ليس بالمعنى الأرسطي، إنما هو تطهير أقرب إلى العلاج، أي تطهير بالمعنى الطبي^(٣١).

أما جيرزي جروتوفسكي J.GROTOWSKI (١٩٣٣-١٩٩٩) الذي بلور فكرة آرتو في خلق المسرح الاحتفالي الطقسي عبر أسلوب عمل متكامل وخاصة في المرحلة الثانية من مساره المسرحي، عندما كثف عمله على المثل فطالبه باكتشاف داخله وذاته للانتقال مما هو معروف إلى ما هو مجهول من خلال ما أسماه الطقس الروحاني ذا الطابع الصوفي. فقد بلور فكرة التدريب TRAINING وحقق الجمع بين السبائ الصوفي ومجموعة من التمارين الجسدية وبالتالي صار تدريب الممثل جزءاً من تجربة حياتية صوفية. فعروض جروتوفسكي "تقوم على مبدأ القدسية، وتستعير من الطقوس ومن الأشكال المسرحية القديمة، ومن الواكبات الدينية شكلها ومضمونها وجوهر العلاقة التي تخلقها لدى المشاهد، وهي حالة من الاستفراق قد تصل إلى حد النشوة أو الوجد. وعملية التلقي هنا تتم على المستوى الانفعالي والفكري والحسي (المضمون - الشكل الجمالي - مستوى الأداء) وهي التي تحدد مستوى المتعة وطبيعتها. فالإدراك الذي هو المرحلة الأولى في عملية الاستقبال يلعب دوراً في عملية التلقي، وهو من العوامل التي تؤدي إلى خلق الشعور بالمتعة، وعملية الإدراك هنا حالة روحانية (صوفية) تؤدي إلى الانعتاق^(٣٢)."

هذا وكان جروتوفسكي أول من تعامل مع الأنثروبولوجيا في المسرح بوصفها علماً، وأطلق تعبير "الأنثروبولوجيا المسرحية" ANTHROPOLOGIE THEATRALE وتأثر به وتابع عمله لتلميذه الإيطالي أوجينو باربا E.BARBA (١٩٢٧) الذي أسس المدرسة العالية للأنثروبولوجية المسرحية (I.S.T.A). ومصطلح أنثروبولوجيا أو علم دراسة المجتمعات، هو دراسة سلوك الإنسان على المستوى الثقافي الاجتماعي والعنكبولوجي. وأنثروبولوجيا المسرح تدرس هذا السلوك للإنسان في حالة العرض المسرحي. بناء على ذلك تركز العمل على تدريب الممثل، ومرحلة الحضور، أي ما قبل التعبير PRE-EXPRESSIVITE وأخذت فكرة التدريب لديه أبعاداً جديدة تتجاوز هدف تحضير العرض إلى خلق طبيعة ثانية للممثل، وقد سعى إلى المشاركة الإيجابية بين العرض والمتفرج، وهنا تكمن متعة المتفرج الذي لا يكتفي بقبول عملية الكشف والتوضيح التي يقدمها الممثل له، وإنما يقبني هذه العملية ويشارك بها من خلال العرض.

هذه العلاقة تحقق نوعاً من الاحتكاك المباشر بين الممثل والمتفرج، وتدفع الأخير لأن يتفاعل مع أداء الممثل، وأن يمتص الطاقة النابعة من حضور الممثل presence وأدائه، بنوع من العدوى التي تستثيره وتدفعه لاكتشاف ذاته أيضاً^(٣٣).

وفي تجربة الفرق التي اعتمدت صيغة الإبداع الجماعي "creation collective" وأعادت النظر في دور النص والكتابة المسرحية، وشكل المكان والخروج من العسارية المسرحية التقليدية إلى أماكن جديدة وتشكلت لديها ردة فعل على طغيان دور المخرج، والأهم من ذلك أنها أعادت النظر بموقع الممثل وبشكل أدائه، إذ عاد الممثل ليصبح

الوسيط الأول في عملية التواصل مع المتفرج، والعنصر الأساسي في تأليف العرض، استدعى ذلك كله تجديدا في أسلوب إعداد الممثل يركز على الحركة والتعبير الجسدي. لقد اهتمت هذه الطرق بموقع الجمهور من العرض فقد أصبح مشاركا، بل جزءا من اللعبة عبر إلغاء المسافة بين حيز الفرجة وحيز اللعب، لا سيما في عروض فرقة المسرح الحي living theatre التي قدمت عروضاً لصيقة بالحدث السياسي وملزمة بقضايا نضالية⁽¹⁾.

أما في المسرح الراقص فإن متعة المتلقي تنتج عن متابعة المتفرج لأداء الراقصين وتفكيك معاني الحركة. يبرز هذا الأمر بشكل خاص في حالات الرقص المؤسلب والرمز الذي يخضع لتقاليد صارمة. منها عروض "الكاتاكالي" kathakali ذات الأصول الدينية في الهند، وكلمة "كاتاكالي" تعني الحكاية الممثلة بالحركة، وفي هذا النوع من العروض نجد نظام حركة الأيدي المعروف باسم "مودرا" mudra⁽²⁾ حيث يكون تفكيك روامح هذه الحركة من العوامل التي يمكن أن تزيد درجة المتعة لدى المتلقي.

متعة الحكاية (fable) :

المسرح بوصفه فنا قائما على المحاكاة وعلى لعبة الخيال يتطلب من المتفرج عملية ذهنية تقوم على ربط ما يراه بالواقع. ولأن المسرح يقوم في حالات كثيرة على عرض قصة ما، فإن ذلك يولد متعة متابعة الحكاية، وهي متعة الأطفال، ويلعب التشويق فيها دورا مهما. كما أن تكرار الحكاية أحيانا يولد متعة المتفرج في التعرف على ما يعرفه سابقا، ويمكننا هنا أن نميز نوعين من المتعة الناتجة عن الحكاية، والمتفرج هو العامل المهم في هذا التمييز؛ فإما أن يكون المتفرج قد اطلع على الحكاية التي يقدمها العرض، وإما أن يكون غير مطلع عليها. ففي الحالة الأولى فإن إعادة مثل هذه الحكاية لا يخلو من متعة، وهي متعة أشبه ما تكون بمتعة الطفل الذي يطالب للعبة العشرين بحكاية يحفظها عن ظهر قلب، لكن يجب ألا يجد أي تغيير في أدنى تفاصيلها. ومن هنا يمكن القول بأن متعة المتفرج ليست وليدة انتظار وترقب لما سيأتي من أحداث كونها معروفة مسبقا لديه، ولا تقدم إليه ما هو جديد، فيصبح المتفرج عندئذ يشتمع بحكاية تجري أحداثها وتتطور أمامه وفقا لنظام يعرفه: فهو بالتالي يستمتع بمطابقة ما يجري على المنصة بما يعرف (أو يحفظ) مما يجعل أي تغيير في هذه الحكاية بمثابة إخلال بهذا النظام المثق عليه بين العرض والمتفرج، مما قد يؤثر على متعته الخاصة هذه.

وفي الحالة الثانية التي تفترض ألا يكون المتفرج قد اطلع على الحكاية، فإن متعة هذا المتفرج تتوقف في جزء كبير منها على حالة الترقب والتوجس لبقية أجزاء الحكاية. ويلعب هنا عامل التشويق دورا لا يستهان به، أي يستمتع المتفرج بما تحمله الأحداث في تواليها من جديد يتمتع ويشده لمناعبة بقيتها في الوقت ذاته.

إن متعة الحكاية إذن لا تكتمل إلا بوجود هذه الحكاية المسرحية على المسرح. ورغم احتواء النص المسرحي على التوضيحات والملاحظات الإخراجية، فإنه يبقى بحاجة إلى عناصر التجسيد التي تجعل منه كائنا حيا (له خصائص مسموعة ومرئية) وجو

اتفعالي تشترك في صنعه مجموعة المشاهدين . وكما أن قراء النص المسرحي ليسوا جميعهم على درجة عالية من القدرة على التخيل وخلق عوالم متكاملة الحركة والصورة والصوت واللون في مخيلاتهم، فالنص عندما يجسده من يمتلكون الكفاءة في مجالات العرض المختلفة (إخراج - تمثيل - سينوغرافيا) يكتسب أبعادا جديدة تؤكد معانيه وجوانبه الجمالية، وقد يكون من الصعب جدا أن يصل القارئ وحده إلى هذه الأبعاد، كما أن القارئ يعجز بمفرده عن خلق الجو الانفعالي العام الذي تحدثه استجابات الجمهور للعرض المسرحي. ولا يستطيع وضع تصور كامل لساخ الأحداث أو لأسلوب التنفيذ، وبالتالي يصبح عرضة لفقدان تصور إيقاعات حركة الممثلين واتجاهاتها وتأثير الإلقاء في طبقاته وتلويناته المختلفة، ولعل مثل هذه الخصائص التي ذكرناها من شأنها أن تخفف إلى متعة الحكاية متعة أخرى ناشئة عن العرض، مما جعل مارجوري بولتون تقول: "المسرحية ليست في الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث: فهي أدب، يعشي، ويتكلم أمام أبصارنا"^(٣١).

العقد/ المتفرج والعرض:

إن طبيعة العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي خاضعة - لا شك - لانتفاخ ما، قد يكون هذا الانتفاخ غير معن عن، لكن ذلك لا يلغي أن يكون هناك عقد عرفي بين المتفرج والعرض، فالمتفرج قد لا يحتاج قبل دخوله إلى صالة العرض إلى تذكرة بأن هناك عقدا عرفيا غير مكتوب بينه وبين العرض المقدم على خشبة.

ولعل بنود هذا العقد المتفق والمصطلح عليه تتلخص في أنه يجب أن يعي المتفرج بأن ما يراه فوق خشبة المسرح هو إعادة عرض RE-PRESENTATION لشيء ما من الواقع، وإن هذه الإعادة هي عملية مصطنعة. فالحوار المرتب بكلماته ومعانيه المتوقعة والأحداث الجانبية والفردية واللغة الشعرية المنظومة تعتبر طبقا لهذا العقد الفريد أشبه بالمحادثات الواقعية التي تدور في الحياة اليومية، وهذا الاعتبار ينسحب على الشخصيات المقدمة والأحداث الدائرة، فكلها مألوفة أو واقعية أو ممكنة الوقوع.

ومهما حاولت بعض العروض (في المذهب الطبيعي مثلا) تجنب التعامل والتعاطي مع الجمهور بأن ليس هناك متفرجون، فإن ذلك ليس ضريا من الوهم لأن الممثلين يؤمنون بأنهم لا يؤدون العرض لأنفسهم، وهم يستخدمون حيلة سمعية لتأكيد اتصالهم بكل متفرج في المسرح، فلا بد من إلقاء الحوار بصوت مما يستخدم في الحياة، وحتى الهمس لا بد أن يكون مسموعا، وموهما في الوقت نفسه بأنه خافت.

وكذلك اعتماد الأداء البالغ فيه في حركات الجسد والإيماء، ولا شك أن كل تلك الأساليب وغيرها قد لا تشابه الواقع. فالأحداث غالبا ما تأتي مضغوطة أو مكثفة داخل حيز زمني شيق، يتمثل في قوالب من الفصول والشاهد التي قد تفصل بينها استراحة أو تغييرات في الزمان والمكان، كما أن انتقاء الأحداث وترتيبها خاضع لاعتبارات مسرحية فنية قد لا توجد في الحياة المعاشة، والشيء نفسه: الشخصيات القليلة العدد خاضعة هي الأخرى لهذه الضرورة. وحتى المكان والديكور المسرحي هو شيء مصنوع ومقتعل كي

يوشي بالواقع. وهذا كله يحمل المتفرج على أن يصدق ما يراه لأنه سبق وأن ارتبط بهنود العقد.

إلا أن الأعراف المسرحية CONVENTIONS تبقى قابلة للتغيير والتطور من عصر لآخر، ومن عرض مسرحي لآخر (حسب نوع العرض) وقد تختلف هذه الأعراف باختلاف البلدان والمجتمعات، أو حتى ضمن المجتمع الواحد، ورغم أن العرض قد يهيم بنود هذا الاتفاق العربي، إلا أنه ما كان ينشد إمتاع جمهوره، فلا بد له -إن لم يسع بنودا ترشي هذا الجمهور- من أن يشرك جمهوره في وضع هذه البنود، فتمتعة المتفرج ستلقد -إن وجدت أصلا- الشيء الكثير، إن لم يكن هذا الجمهور على اطلاع بأسرار اللعب.

التوحد والمتعة:

إن متعة المتفرج في المسرح مبنية على شرب من الوهم، فالمتفرج عندما يتوحد بالبطل الذي يوشك أن يتصرف ويتألم على المسرح يعلم أن ذلك ليس سوى تمثيل لا يمكن له أن يهدد أمنه، ويوسع إذن أن يسمح لنفسه بالتمتع، بأنه رجل عظيم، أو امرأة عظيمة (بالنسبة للمتفرجة) وأن يستسلم لدوافعه المكبوتة دون تردد، ويتيح له التوحد بأبطال كثيرين أيضا، أي أن تكون له عدة حيوات، فالمسرح تعويض عن فناننا، والحياة لعبة مصادفة يتعذر فيها أن نستدرك ضرباتها، ولعبة الفن (المسرح) تتيح التكرار على نحو ما، فلا غرابة أن يبحث المتفرجون في عالم التخيل (في العرض) عن بديل لما كانوا قد افتقدوه في الحياة، حيث يجدون فيه (أي العرض) أناسا يعرفون كيف يموتون، بل ويخططون حتما ليهلكوا شخصا آخر.

وعبر التخيل يجد المتفرج تعددا من الهويات التي يحتاج إليها؛ فهو يموت كالبطل الذي يتوحد به، وهو مع ذلك يظل حيا بعده، ومستعدا للموت مجددا مع بطل آخر. فالمتفرج يظل على النحو نفسه في حالة من العافية والسلامة، والفن (المسرح) يمنح الجمهور لذة نرجسية شبيهة باللذة التي يمنحها الحلم ويلعب التوحد فيها دورا مهما⁽¹³⁾.

والتوحد (الاندماج) نوعان: (التوحد النابذ الذي يعمل بواسطة إسقاط السيرة النفسية إلى الخارج. وفي هذه الحال يوحد المتفرج شخصه الخاص بشخصية البطل. أما الثاني وهو التوحد الجذاب الذي يعمل بواسطة سحب السيرورات النفسية من الخارج) من على النعمة (إلى الداخل) داخل المتفرج (وهنا يقوم المتفرج بتوحيد الشخص الآخر بشخصه) "وليثم التوحد لا بد من وجود (التعرف) ANAGNORISIS أو الجهل (الإنكار) معا، حتى يتحقق ذلك الاندماج، قلعة شرب من التخلي عن الذات واستدراك لها في التوحد بالبطل"⁽¹⁴⁾.

متعة القلق :

إن مقولة أرسطو (الخوف والشفقة) TERREUR ET PITIE ترى بأن تلازم آليّة الخوف المتعة المسرحية. والشرح كثيرا ما يخليف المتفرج: السيفاح، الألم المرعب، القتل، الأشكال المختلفة للموت الطبيعي أو العنيف، لكنه يظهر كل هذا في إطار من الألفة ويصنع مسافة عن طريق الإنكار. متعة المسرح هنا تتولد عن بعد، كل ما يخليف خوف الموت، وليكن الأموات، يُفهمون من قبل المتفرج ككتابة تاريخية للماضي على المنصة. من جهة أخرى، عندما يُقتل أحد على المنصة فإنه سيعيش فيما بعد: يمكن للمتفرج أن يرى أن الموت لن يكون موت حقيقة، الموت، الإبادة، الاستبداد السل، التعذيب، وضع الجلاء والضحية، كل هذا يُستعاد مع إبطال مفعول خطورته. هذا أحد الأصول الفعالة للمتعة التراجيدية، أن نرى أن من يتألم ومن يموت هو آخر. المتعة بأن يكون الآخر، لكن أيضا متعة بأن لا يكون حقيقيا. ومتعة المسرح لربما تكون أيضا متعة الاعتقاد بأن الموت وهمي، متعة خيالية بالطبع، وإن كان ذلك لا يخلو من انتهاك للنواميس الطبيعية، وهذه ليست إحدى متع المتفرج القليلة. كما أن هناك نوعا آخر من القلق في المسرح يتمثل في الروابط الإنسانية والارتباط بالآخر، الشيء الذي يؤد متعة علاقة إنسانية ظاهرة الخطورة، لكنها توضع ضمن مسافة أو بُعد. إن متعة رؤية الروابط الإنسانية في مظاهرها الأكثر عنفا تجعل للمتفرج في مأمن، لأنه يعرف بأن الدم المسفوك ليس حقيقيا، إنها المتعة التي عادة يهتم بها المسرح البرجوازي، لكن أيضا، بالمعنى الواسع لكل المسرح.

من هنا يكون الضحك وكل الأشكال ذات المفعول البطل للصراعات، بمثابة ترويح، اقتصاد طاقة كما يقول فريد "فالضحك سببه ارتياح القلق: إن ما يحفزنا عندما نضحك هو الطاقة العصبية التي تتحرر عندما ندرك أن سوء الحظ الذي رأيناه لا يصيبنا مباشرة وأننا بعيدون عن نتائجه"^(١٧) وفي المشهد المأساوي، أو الملهوي الذي يسبب لنا القلق، فإن هذا القلق إما أن يبقى، أي نظل نعاني منه مع الشخصيات (كما في المأساة)، وإما أن نتخلص منه جزئيا ويتسم عاطفيا مع الشخصيات كما في الملهاة، ولكن عندما يكون التوتر قويا جدا، عندما يبقى الموت والكوميديا، العنف والتهكم، يبقى القلق والارتياح حاضرين مع بعضهما، يتناقض داخلي في آن واحد، أو عبر أخذ ورد سريعين، فيحصل المتفرج على متعة جد خاصة للغروتسك (GROTESQUE) (للبالغة التهكمية الساخرة عبر المفارقة) والمثل الساخر هو الذي يعرف كيف يعطي للحالة المقدمة علامات الخطر والتهكم أو السخرية، إلا أن متعة المتفرج تكون بالتالي نتاج توتر يستعصي أحيانا.

متعة اللاممكن:

ما دام المسرح إعادة عرض RE-PRESENTATION يقدم ما سبق حدوثه، ويستعيد ما كان معاشا سلفا، فإن ما ينتج عن هذا المسرح من متعة عرضي، لارتباطه بالماضي ولحتمية انتهائه، وهذه المتعة مرتبطة بإشكالية الزمن الماضي ومحاولة استرجاعه ومحاكاة أحداثه والتمتع بانتقاضه من جديد: عن طريق متعة حضور فعال ومكرر.

إن المتعة المسرحية الأكثر تأثيراً لربما تكون فعل المشاركة هذا في حدث مادي، كالذي يصور المستحيل الذي لا يستطيع امتلاك أقل وجود ملموس حتى في مجرى حياتنا، رؤية الغالبيين، محاولة الأموات، بالتأكيد هي رحلة في الماضي، لكنها أيضاً تجاوزت إلى التناقض، رؤية الآخر يصير آخر، يكون المثل نفسه والشخصية في آن واحد غير محكوم بحدود جسده، متعة رؤية رجل يصور امرأة أو بالعكس، ليست فقط لعبة اختلاف جنسي، لكنها تصوير مسرحي لاجتماع متناقضين، أو ما يمكن أن يقال عنه تصوير شاعري للمستحيل، فالسرح مرغوب من أجل لحظة ترضي رغبة ما.

العدوى والمتعة:

إن المتعة المسرحية ليست متعة فردية، فهي قد تنعكس متجالية على الآخرين وتمتد ما بين المتفرجين، كما أنها تتوقف على ما يصدره المتفرج من علامات متعة خفيفة أو أخرى تكون كثيفة، كالضحك، وما يولده الألم النفسي من متعة قد تصل إلى انهيار الدموع. ويعتبر سريان العدوى أمراً مهماً في متعة المتفرجين، فنحن لا نذهب وحيداً إلى المسرح، وإذا كنا وحيداً فإننا سنكون أقل سعادة.

ولعل عدوى متعة الضحك هي الأكثر قدرة على التفشي بين المتفرجين، وإذا ما حاولنا النظر إلى هذه العدوى انطلاقاً من الجمهور، الذي عادة ما تختلف إمكاناته وقدراته على التلقي من متفرج لآخر، فيمكن مثلاً لمجموعة من المتفرجين الأسرع من غيرهم في التقاط روح النكتة، أن يشيعوا نوبات من الضحك بين الباقين، وحين يرى متفرج أن جاره في القعد التالي يضح مرحاً فسوف ينفجر ذلك فيه الضحك على الأرجح، وسيدعم مرح كل منهما الآخرين، فالسرح يقدم ظروفاً نفسية جماعية كسريان الضحك، والتعزيز المشترك لرد فعل المتفرجين، من خلال الأثر المرتد عن مراقبة (وتقليد) المتفرج لجيرانه في المسرح.

متعة الذاكرة :

تجب الإشارة إلى أن إدراك المتفرج في العرض قد يكون آنياً دائماً، فهو يأخذ في الحسبان تذكر عناصر العرض السابقة، ومتعة الذاكرة هي متعة فعالة لأنها ليست فقط استحضاراً لما سبق: فمن خلال توضيح العنصر السابق والجديد تتكون بنية جديدة، وهنا يختبر المتفرج سرعة بديهته، وحدة ذكائه، فالاختلاف والتكرار يلعبان لديه لعبة ما سبقت رؤيته وكذلك الجديد، وتقوم الذاكرة بإرجاع لمراجع العلامات المتحصلة، أي أنها ترجع لما يستطيع أن يربطها المتفرج به مما يكمن في خبرته، والعالم للتخيل المتمثل أمام المتفرج يستثير عالمه المرجعي، حسب تجربته المعيشة، كخبرته الثقافية، وإذا ما هتف المتفرج: إنه مثل ذلك، إنه ذلك الذي رأيته وعشته، فإن ذلك يرجع إلى ذاكرته فضلاً عما لعبه العرض من إثارة لذكرائه، فهي صرخة الفرح لأنه استمتع بالتعرف على ما رآه وعاشه بالضغط.

متعة الفهم:

يقوم المتفرج بتحليل العلامات التي يقدمها عرض ما في تعامله مع ما يقدمه هذا العرض من أنماط اجتماعية ونفسية، وهنا تنشأ متعة هذا التفرج، وهذه المتعة تكون حسب الغالبية الذهنية الناجحة: ومتعة كمتعة الفهم لا تقتصر دائما على أن تكون مجرد متعة استقبال، لكنها متعة عمل، ومتعة الفهم هذه تكاد تكون غير جلية في العرض المسرحي، ولا معدة مسبقا، فهي تنطلق من تحليل العلامات ووظيفتها العلاماتية؛ مما يسمح للمتفرج بفهم آليات اللعب في شكل مسرحي أو آخر. والهدف السيميائي من قراءة العرض هو أنه يتيح للمتفرج فهم أنماط العرض المسرحي الذي مشاهده، كما أن ثقافة المتفرج تؤهله للحصول على متعة ذهنية (ملحمية) في عرض ذي مرمى مغاير.

ورغم هذا فإن عملية الفهم ليست بالضرورة مرتبطة بتفكيك رموز الرسالة؛ فهي قد تتأتى أحيانا رغم عدم توصلنا إلى تفكيك تلك الرموز، ولكن عادة ما يكون الفهم غير المتولد عن تفكيك رموز الرسالة فهما جزئيا. بينما يكون الفهم الشامل مرتبطا إلى حد بعيد بالتوصل إلى تفكيك رموز الرسالة، مما يجعل متعة التفرج ليست مقترنة بالتوصل إلى ذلك التفكيك بشكل كامل، ولا يمكن أن يكون مجرد وجود المتعة إلا متولدا عن تلقى ما بشكل جزئي أو كامل.

متعة الثراء الدلالي:

إن العرض المسرحي بوصفه نظاما دلاليا له أبعاد متعددة، فهو نظام متعدد اللغات؛ ذلك أن العرض منغلِق ومنفتح في الآن ذاته، فهو نسق منغلِق لأنه رسالة غير مشوشة، فالمرسح لا يقبل الفوضى، وهو نسق منفتح، لأن كل علامة تحيل على دلالة متعددة وقراءة متنوعة، فيتجاوز العرض مسألة التواصل والاستدلال البسيطين، وتكمن المتعة في وجود هذا الثراء الدلالي الذي يحتزّنه ويفجّره في الوقت نفسه، ومن هنا كان قول رولان بارت "كل شيء دال بدرجات متفاوتة".

متعة العلامة:

ترى آن أوبرسفيلد أن المتعة المسرحية في الواقع هي متعة العلامة التي تكون أكثر سيميائية، وتتساءل عن ما هية العلامة إن لم تبدل شيئا بشيء آخر عبر رابطة ما؟ فالعلامة منتجة لتحل محل شيء ما، أي حضور ما هو غائب: فالبكّة -التي سبقت الإشارة إليها- تنوب مكان الأم أو تأخذ مكانها، والمرسح مكان الواقع المفقّد، فهو بمثابة علامة تسد الحاجة، وتحقق المتعة دون أن يكون في ذلك قسر للأشياء.

متعة السيمفوني:

إن العرض المسرحي بوصفه صورة سمعية بصرية بناء يتناسق كل عنصر فيه مع بقية العناصر الأخرى، إنه بناء منفتح يتعاطى مع متلقيه، فالصورة المسرحية تنادي المتفرج وتدعوه، وتقوم هذه المناادة والدعوة على الجمال، حيث تحاول هذه الصورة إفراء

المتفرج. والمجموعات العلامية تتألف لتبني هذه الصورة بشكل متجانس وشامل. هذا التجانس وهذه الشمولية يحكمان الصورة، ولا يمكن أن يطرأ شيء ما على أحد عناصر العرض دون أن تتأثر كامل الصورة؛ فالجزء في ترابط مع الكل.

إن متعة المشاهدة في المسرح تكمن إلى حد بعيد في معانيه الشمولية، والتجانس بصفة محسوسة، وهي ولادة التناغم والتناقص بين العناصر، والفعل المسرحي يسعى إلى تنظيم فوضى العناصر؛ مما يجعل المتعة تتأني من الطابع السيمفوني الذي يتميز به العرض المسرحي.

متعة السمع والرؤية:

ترى أن أوبرسكيلد أن اللوحة (أو الصورة) في العرض المسرحي (التي هي بطبيعة الحال صورة سمعية بصرية) ليست معطاة، فالمتفرج لا يمكنه رؤية كل العلامات معا، بلوحة بصر، وبالتالي فإن الأمر يتطلب تجميع هذه العلامات المكونة للصورة لبنائها؛ كونها تقدم غير جاهزة، فنحن لا نراها إلا عبر أجزاء. وهو ما يتطلب أيضا بعض الإسراع كي نحصل على الصورة من خلال ما نلتقطه من سيل العلامات المقدمة ضمن حيز زمني محدد.

وقد تجعل الصورة المتفرج يشعر بأن المتعة غير متكاملة، والتي تبقى سلملة علامات رغم وجودها، إلا أنها غير مريحة حقيقة. فيمكن في رؤيتها من جهة ويجمع من جهة أخرى، فيحصل على متعة عرضية، إلا أنه يكافح ضد هذه العرضية. إن كثافة العلامات وما يتاح للمتفرج من زمن ضيق يبعثان على التساؤل: ما هي الأشكال الكفيلة بجعل المتفرج يتمكن من تجميع هذه الصورة البعثرة؟ وما هو الهدف من أن تكون هناك جدلية في العمل الإخراجي بين كثافة العلامات وإمكانات المتفرج الإدراكية؟

المتعة الذاتية (الاستمتاع بالذات) :

كثيرة هي أنواع المتعة التي تنشأ من العرض المسرحي وما يثيره في المتفرج، ولكن هل يمكن القول بأن المتفرج يتردد على المسرح لا يستمتع بما يقدمه العرض، وإنما كي يستمتع بنفسه هو، ماذا يمكن أن يعني هذا الكلام؟ مع أنه من الممكن خداع المتفرج فكريا عن طريق إيهامه بأنه مشغول بما يقدمه الممثلون، إلا أن هذا المتفرج - في الحقيقة - يستمد متعته أساسا من الأفكار والعواطف التي تنبثق بداخله وتتسرب في أحاسيسه نتيجة لما يجري فوق الخشبة؛ أي أن لذة الاستمتاع المسرحي تتولد من الأحاسيس والأفكار المشعرة في نفس المتفرج قبل مشاهدته العرض، ولكنها تقلل كاشنة إلى أن يستشعرها العرض، فالشيء الذي يمكن أن يكون متعنا فعلا إنما هو الشيء الذي يعيش في داخل المتفرج، إنها خبرته الذهنية أو الوجدانية التي تشكل له عالها الوحيد الثابت الذي يمكن أن يتذكره ويعايشه، هذا العالم الذي تشكل عبر ماضي المتفرج.

من الممكن أن يبدو مثل هذا الرأي مصيبا وعلى قدر من الإمتاع، ولكن إذا ما أخذنا بعين الاعتبار اختلاف المتفرجين وتباين ثقافتهم وميولهم وذكرياتهم وعواطفهم وأفكارهم.

وبالتالي تباين طبيعة ما يمكن أن يؤثر فيهم، فهل يجوز القول عندئذ بأن العرض جيد ورديء في الوقت نفسه، لأنه استطاع تحريك عوالم هذا المتفرج فاستمتع بذاته، بينما عجز عن تحريك عوالم متفرج آخر، فلم يستطع أن يتيح له متعة الاستمتاع بالذات؟

متعة المحاكاة:

إن متعة المحاكاة متعة فردية فعالة، فالمتفرج يرتاح لرغبته في رؤيته لتقليد العالم بأصوات فنية محددة لفعل إنساني يقلد الطبيعة: فوران بركان، أمواج البحر. يقلد ما هو ليس في متناوله، ما هو متاح للأكثر قدرة منه، والكل يعجب لهذه البراعة التي تخاهي الواقع، حتى وربما تكون أفضل إذا كانت الورد غير طبيعية، ولكنها في مخمل، وحتى الرسالة العاطفية تكون أفضل إذا ما كانت مصطنعة، فهذا الاصطناع أو التقليد هو الذي يسلينا، وهو متعة المحاكاة.

إن متعة المحاكاة قد تكون أفضل إذا ما كانت متعة الصورة أيضا، وقد يتعمد العرض أن يقدم لنا الصورة على نحو يمكن أن نبتسم معه، لكن في أفضل الأحوال يجعلنا الإخراج نرى بأن إعادة إنتاج حالة التقليد هذه ليست نتاج سحر، وهي مزدوجة المتعة، بحيث تكون المحاكاة نتاج ممارسة إنسانية معادة، وربما يكون هنا في المحاكاة ما يحدث التفصل بين المسرح الخيالي والمسرح الذي يُعنى بإعادة إنتاج النموذج، فمتعة المتفرج تتراوح بين هاتين الحركتين، إنها التسلية الخيالية، ملاحظة لأداء محاكاة، وفي هذه الحال كما في الأخرى تكون المتعة في ملاحظة عامة أو نظام علاماتي منفرد بالضرورة. والمسرح لا يحاكي كل ما رأينا، إنما يركز على ما هو بهنية خاصة.

متعة الإبداع والابتكار:

قد لا يواجه المتفرج في الظواهر المسرحية إلا ما يرتبط بروامز يعرفها، لكن المسرح الذي هو فن الإبداع الأكثر ملاءمة للممثلين يتيح لهم ابتكار العلامات المفاجئة، حيث تكون متعة ما هو غير معتاد ضرورية لذوق هاوي المسرح الملول. فالمتفرج يترقب الابتكار كي يُسر به، رغم أن هذا الابتكار يخلق لديه بعض التعارض مع ما هو مألوف لديه. والابتكار أن يكون ابتكار علامات مفاجئة لإشارة تخيل واقع خارج الخشبة، أو ابتكار لعب على المنصة يظهر جديدا في ذاته، غير مرتبط بذلك، وهو ما يتعذر التمتع بالقراءة، والابتكار يتم بالاختلاف أو بكسر للروامز المعرفية (التقليدية) التي يعرفها المتفرج. وإن كانت قدرة المتفرج على ابتكار المعاني ليست مطلقة، والتي تخضع لطبيعة الجمهور وعاداته، إلا أن ذلك قد لا يمنع من أن يستمتع المتفرج بما يُعرض عليه.

المتعة بشكل عام :

قد يكون من التعسف تجزئة متعة المسرح وتصنيفها وفق نماذج العرض، فهي قد تكون حاضرة كلها، على الأقل فرضيا، ويجب أن تتضمن المتعة المسرحية جزءا ما، مبدأ ما، وحدة ما. في المسرح الكلاسيكي الهندي (السنسكريت) وضع بهاراتنا في كتاب

"الناتياشاسترا" NATYASHASTRA نظرية المتعة المسرحية بعد معرفة (VIBHAVA) أو إثارة المشاعر (ANUBHVA) أو نتائج المشاعر تأتي الـ (BHAVA) التي هي الإحساس أو العاطفة، أي شعور متفرج المسرح الغالب. وتأتي المتعة "RASA" التي هي نتيجة اتحاد تام بين BHAVA و VIBHAVA و ANUBHVA هذه التوليفة (الاتحاد) تحقق تجربة إجمالية مختلفة عن المشاعر الفردية (...). هذه التجربة أشبه ما تكون بشراب لذيق الطعم، هو عبارة عن خليط لعناصر مختلفة، وليس لطعم أي من هذه العناصر المختلفة، بمفرده. ومعنى هذا أن المتفرج يكون حراً بكامل إرادته وتكون تجربته الإجمالية لهذا الخليط بحتة، فريدة، ومسألة بشكل تام: تسمى تجربة الـ "RASA" التي هي ليست إلا السعادة وحالة من النعمة الشاملة. فالمحك الحقيقي للعرض الجيد هو توليد مثل هذه العاطفة، التي هي الغاية القصوى، حيث يشعر المتفرج برعشة "الراز" فالهدف الأعلى للعرض هنا هو تحقيق المتعة باعتبارها نعمة شاملة قائمة على التوازن في روح المشاهد وغير مرتبطة بـ "راز" أو عاطفة محددة^(١). إنما هي محصلة تلك المواقف الإنسانية المجردة.

حد المتعة:

ليس من الصعوبة بمكان أن نواجه الرغبة في المتعة، الرغبة بوصفها حاجة، إذا كانت متعة المتفرج، كما رأينا، متعة تفرض نفسها بحضور لتعبير الجسد الذي يقرأ أكثر من مرة، وإذا ما اكتملت بوصفها استمتاع في لحظة؛ أو لم تكتمل، فإن الهوة تظل قائمة بين اللعب والتخيل، الجسد والشخصية. إن حد المتعة موجود في ما بين الإثنين، بين التخيل والواقع. وينقلت موضوع الرغبة، يكون ولا يكون، بينما الرغبة: "أكون ولست ما أنا كائن"، إذا كانت هناك عاطفة في المسرح فإنها هنا في هذا الانفلات الدائم، انفلات مزدوج: فالموضوع ينقلت في المشاهدة وفي الاتصال بما هو مرغوب فيه، وقد يظل المتفرج يتلقى ويتمتع، ولكنه عندما يفهم تتوقف متعته، كما يرتبط توقف المتعة وثباتها بقدرة العتل على تقديم الجديد بشكل خاص، والعرض بشكل عام للمتفرج.

الهوامش:

(1) Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre, paris: éditions sociales, 1980. Messidor 1987. P. 299.

(2) ماري إلياس، حنان لصاب حسن، للمجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ص ١٠٦.

(3) Roland Barthes, le plaisir du texte, éditions du Seuil, 1973.

كما تحيل القارئ إلى ترجمة منار عمياشي للكتاب تحت عنوان لذة النص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٢، ص ٤٦-٤٧.

(4) المرجع نفسه، ص ٤٧.

(5) المرجع نفسه، ص ٤٨.

(6) المرجع نفسه، ص ٤٥.

(7) سارة كولمان، طفولة الفن، ترجمة: وجيه سعد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٩، ص ١٧١-١٧٥.

(8) وضع جاكسون بست وظائف للغة مرتبطة بعناصر التواصل اللغوي الستة: الرسل، المستقبل، الرسالة، المرجع، الرامزة والتقال. وقد تست الغاربية بين وظائف اللغة التي حددها جاكسون ووظائف

خطاب الشخصية، وهذه الوظائف هي: الوظيفة التعبيرية، المرجعية، الاتصالية، الأمرية، الشعرية، واللعبية، ولعل أهمها في المسرح هي: التعبيرية، المرجعية، الاتصالية، الأمرية. لزيد من المعلومات أنظر: بيير جيرو، علم الإشارة (السيمولوجيا) تر: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق ١٩٨٩، ص ٣٠.

(٩) محمد مؤمن، لذة الشاهدة في المسرح، مجلة "فلسفات مسرحية"، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد ٨٧.

(١٠) المرجع نفسه.

(11) Anne Ubersfeld, lire le théâtre (l'école du spectateur), Paris: éditions sociales, 1981, p. 338.

(١٢) الاستيهام: منظومة من الصور أو سيناريو متخيل يمثل فيه الفرد بوصفه مشاهداً أو ممثلاً، ويشخص، على نحو مشوه على وجه التقريب بفعل السيرورات الدافعية، تحقيق رغبة، رغبة لا شعورية في نهاية المطاف. ويعترف البعض بأنه امتثال ذهني قريب من الحلم أو أحلام اليقظة، توجيه الرغبة أو الخوف. وثمة استيهامات شعورية واستيهامات لا شعورية. وظيفة الأولى، التي تتجلى في أحلام اليقظة وفي الإنتاج الأدبي أو الشعري، أن تصحح واقعاً غير مرضٍ: خيبات أمل، وابتنال الحياة اليومية، إلخ. ومثال ذلك أن يتخيل المرء نفسه غنياً وقوياً، أو أن يتخيل نفسه ابن أحد المشاهير، ولكنه لن يكون في أي استيهام من استيهاماته مخدوعاً به. ولكن الاستيهامات اللاشعورية لا تعرف إلا من خلال الأحلام والأعراض المرضية واللاشعور (انظر: سارة كوفمان، مقولة الفن، ص ٣٠٦).

(١٣) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(١٤) أرسطو، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت، فصل (١٤).

(١٥) المرجع نفسه، فصل (٢٤).

(١٦) إن التفسيرات التي قدمت لاحقاً لكتاب أرسطو "فن الشعر" هي التي حددت هدف المسرح الغربي، خلال فترة زمنية طويلة، بتحقيق الإيهام من خلال شكل العرض.

(17) Yoshinobu Inoura: the traditional théâtre of japan, the japan foundation, Tokyo, 1981, p 94-95 .

(١٨) انظر: عادل قراشولي، لماذا اتجه بريخت إلى المسرح التعليمي، دراسة ضمن كتاب: مسرح التعبير في منهج برتولت بريخت الفني، اختيار وإصدار قيس الزبيدي، مطبعة الحجاز، دمشق، د.ت - ص ٣٢ - ٣٦.

(١٩) برتولد بريخت، نظرية المسرح اللحمي، ترجمة جميل نصيف الكرختي، عالم المعرفة، بيروت، د.ت.

(٢٠) انظر:

Antonin Artaud: le théâtre et son double, paris: editions gallimard (coll. Ideas). 1966 .

(٢١) انظر:

Jerzy Grotowsky: vers un théâtre pauvre, Lausanne: éditions la cité, l'homme, 1973 .

Eugenio Barba, Nicolas Savares: a dictionary of theatre anthropology, routledge, london, 1991 وكذلك Eugenio Barba theatre: solitude-craft-revolt, black mountain press, centre for performance research, u.k. 1990 .

(٢٣) نذكر منها: فرقة مسرح الشمس théâtre du soleil التي أسستها أربان مونيوسكين (1939-) a.Mnouchkine وفرقة المسرح الحي living theatre التي أسسها في نيويورك جوديث مالينا (1927-) J.Malina و جوليان بيك (1935-1997) J.Beck . وكذلك فرقة لاماما la mama experimental théâtre club التي أسستها في نيويورك إيلين ستيلورت (1930-) e.Stewart وفرقة المسرح المفتوح open theatre الأمريكية للمخرج جوزيف شايبكين (1935-) J.Chaikin وكذلك الفرق المسرحية ضمن تيار off-off broadway في أمريكا.

(٢٤) النظر: Pierre Biner: the living theatre, translated from the french by: Robert Julian Beck: the life of the theatre, وانظر كذلك Meister, avon books, new york, 1972 . 1972: theatre, city lights books, san francisco, california.

(٢٥) النظر: Phillip Zarilli, the kathakli complex: actor, performance, structure, abhinay publications, 1984 .

(٢٦) إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٨-٩ .

(٢٧) سارة كولمان، طفولة الفن، ص ١٨٩-١٩٠-١٩١ .

(٢٨) المرجع نفسه، ص ١٨٨ .

(٢٩) المرجع نفسه، ص ١٣٢ .

(٣٠) "الرازات" rasa: وهي في أدبيات الهند طريقة التأمل التجريدي، الذي يخلق عواطف الإنسان عن كل شيء مادي، أي يجرده من ماديته، اتخذت هذه الطريقة في التأمل الديني، نظرية عند أهل الأدب، وخاصة المسرح والشعر، وأصبحت التجربة الفنية عندهم هي محصلة تلك العواطف الإنسانية المجردة أي "الرازات". تنقسم العواطف إلى جملة من الأنواع الفرعية وفق الدوافع التي تقوم بإثارتها، هناك ثمانى عواطف ناتجة عن ثمانية أمزجة: العواطف هي: الحب = shringara، الشفقة = karuna، الفكاهة = hasya، البطولة = vira، الفزع = bhayanaka، الرعب = randra، الدهشة = adbhuta، الالتمساز = bibhatsa أما الأمزجة الثمانية فهي: الشعور الجلوسى = rati، الحزن = shoka، المرح = hasa، الحماس = utshaha، الخوف = bhaya، الغضب = krdha، للفتاة = vismaya، الخجل = jugupsa . وقد أضيفت عاطفة الهمد، المعروفة باسم shantarasa إلى هذه القائمة من قبل النظريين اللاحقين.

انظر: س. بهات، المسرح في الهند القديمة، ترجمة: فاضل جتكر، مجلة "الحياة المسرحية"، العدد ٢٦ - دمشق، ١٩٨٦ .

التجريب والمسرح

ف

ليلى بن عائشة

إن غياب تعريف محدد للتجريب في المسرح عند الغرب عموما ينسحب أيضا على المسرح العربي باعتبار أن التجريب ليس ملكا لشعب دون غيره، لذا نجد إشكالية البحث عن تعريف جامع مانع له، مطروحة ضمن اهتمامات المشتغلين بهذا الفن، سواء كانوا مؤلفين أو مخرجين أو ممثلين أو نقادا... إلخ.

ولا بأس من محاولة رصد بعض المفاهيم التي استند إليها المسرحيون التجريبيون العرب للتعرف في ضوءها مواقفهم من التجريب لبيان نظرتهم إليه وما يطمحون إليه من خلاله. فنجد أن "عصام السيد" يعتقد "أن وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب. لأنه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية: $1+1=2$ أي م + ص = تجريب، إنما يجب توسيع المفهوم وليس المصطلح لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذي يمكن تحديده ولكن ليس تحديدا جامعا مانعا وبشكل حاد".⁽¹⁾ أما "عبد الكريم برشيد" فينظر إلى التجريب أو بالأحرى يتناوله من خلال مفهومين أحدهما عام وشامل، والآخر خاص ومحدود؛ "فالتجريب بالمفهوم العام [لديه] هو كل إبداع. الإبداع الحقيقي [عنده] هو إبداع تجريبي، فـ "شكسبير" كان مجريا و"موليير" كان مجريا، والتجريب مفهوم تاريخي مرتبط بزمان محدد؛ فاللامعقول مرتبط بالخمسينيات والهابلينج⁽²⁾ مرتبط بالستينيات".⁽³⁾

أما المفهوم الخاص والمحدد للتجريب لديه فهو ذلك الفعل الذي يقوم به البعض ولا يقدم - في واقع الأمر - سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات طرحها الغرب في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي في أوروبا. ويرى "عز الدين المدني" أن لا علاقة تجمع بين التجريب العربي والتجريب الأوروبي أو الغربي - عموما - إذ التجريب العربي - في رأيه - ليس له أية علاقة بالتجريب الأوروبي أو الغربي، فهناك قطيعة معرفية جذرية قوية جدا بين الاثنين، على الأقل هذا ما وقع في المغرب العربي كما في تونس، والجزائر وكذا المغرب

الأقصى. ويتخذ من المسرحية التي تحمل عنوان (سيدي عبد الرحمن المجذوب) للطيب صديقي نموذجاً يستدل به على حديثه، مؤكداً وجود قطيعة معرفية كبيرة جداً، وحديثه هذا ينطبق على المرحلة الراهنة وما وصل إليه التجريب في بعض البلدان العربية. ومن بين المفاهيم التي يمكن أن نرصدها ما قاله "بيار أبي صعب" من أن التجريب "هو تجاوز للتقاليد والمعايير المتعارف عليها، واستشراف لأقاليم عذراء في أرضها تنهت لغات أخرى وقيماً مخالفة، إنه إعادة اختراع المستقبل"⁷.

والمفهوم نفسه - تقريباً - نجده لدى "جابر عصفور" الذي يحاول تحديد الإطار العام للتجريب مع بعض التفاصيل الدقيقة المحددة لبعض المعالم التي يراها كقيلة برسم الخطوط العامة له فيرى أن التجريب في معناه الأصلي هو "أن تحطم القاعدة العرفية والمسلمة القائمة، أن تحطم الثبات والمكون، وتؤكد معنى الحركة، والنسيجية أن تستبدل باليقين الشك وبالتصديق السؤال"⁸. هذا المنطق المعرفي للتجريب ينبغي أن يعتمد - حسب رأيه - مباشرة على مفهوم الحياة والوجود الفعلي، فالتجريب ليس مجرد أفق عالمي محصور في منطقة من مناطق العالم، وإنما هو بالدرجة الأولى مجموعة من الأسئلة يطرحها واقع إشكالي يعيش فيه الفنان المجرّب. من هنا فالتجريب لدى "جابر عصفور"، يجب أن ينطلق أساساً من الواقع المعيش ومن المفهوم الذي يحملها الفنان المجرّب والمبدع، والتي يواجهها في حياته اليومية. ولعل المفهوم نفسه أو بالأحرى الشرط نفسه يشترطه "سعد الله ونوس"، في معرض تفرقه بين المسرح العربي أو التجريب في المسرح العربي والتجريب في المسرح الغربي أو الأوربي إذ يقول: "التجريب في أوروبا محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت أو هو محاولة الخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية، أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعنى البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن"⁹ ومن هنا فـ "سعد الله ونوس" يقرن وجود التجريب في المسرح العربي بطروفي أو ما أسماه بالمناخ الاجتماعي والسياسي، أي أن التجريب يجب أن يولد من رحم المناخ والظروف الاجتماعية والسياسية.. إلخ، التي يعيشها الفنان المبدع كما أسلفنا الذكر.

تلك هي بعض المفاهيم المحددة لمفهوم التجريب في المسرح العربي أو لدى المسرحيين العرب ومهما يكن من أمر فإنها تصب كلها - تقريباً - في اتجاه واحد ومتنوع. وبعيداً عن الظروف التي تواجه التجريب في المسرح العربي، نؤكد شيئاً واحداً هو أن التجريب موجود وهذه حقيقة مؤكدة، لأن الفعل التجريبي يُمارس بشكل متواصل من قبل الكثير من الفرق المسرحية العربية على امتداد العالم العربي، كل حسب نظرتة.

١- التجريب وتأصيل المسرح العربي:

يعزو البعض ميلاد التجريب لدى الغرب إلى انتهاء واستهلاك التجارب والأشكال التقليدية التي كانت لا تقوى على حمل ما يود المسرحي لها أن تحمله، ومن ثم كان لابد من إيجاد سبل أخرى وطرق جديدة لها القدرة الكافية على التعبير بلغة الدراما عما يختلج في ذات المبدع، يقول: "هاتف الجنابي": "التجريب حدث ويحدث في المسرح العالمي، بعد أن استنفد المسرح العالمي الأشكال التقليدية وأراد البحث عن أشكال أخرى غير

مستهلكة^(١٧)، فالقضية إذا هنا تختلف في المسرح العربي عنه في المسرح الغربي، ذلك لأنه بحاجة إلى إرساء تقاليد كمسرح ذي ملامح محلية، وهذا يستدعي منه بالضرورة البحث العمق والجاد بمختلف الوسائل لخلق أشكال تعبير جديدة. لذلك كان المهتمون بالمسرح العربي يعملون على خلق مسرح عربي متميز عن المسرح الغربي بخصائص ينفرد بها بفرض تأصيله، ولم يكن حلم تأصيله جديدا، بل كان يراود الكثيرين وبذهب الناقد التونسي "الديبوني" إلى أن النزوح إلى تأصيل المسرح في العالم العربي كان يشكل هاجسا منذ القرن الماضي. فطيلة العقود الثلاثة الماضية، كانت المحاولات تتوالى وتكرر للبحث عن الشكل أو القالب الذي يحتوى المسرح العربي ويعطيه سماته الحقيقية، فالحركة المسرحية بمستوياتها المتنوعة كانت لها مساهمة حثيثة لتجسيد هذا الطموح، بل إن "الدعوة إلى صيغة مسرحية عربية كانت قريبة الدعوة إلى صياغة مشروع نهضوي يستند إلى الخصوصية التاريخية وحدها، وارتبطت بالتالي بالرغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب^(١٨).

ولعل ما قاله "يوسف إدريس" في منتصف الستينيات دعوة صريحة إلى التأصيل، بل كانت البداية لهذا المشروع حسب ما يؤرخ للمسرح العربي، إذ قال: "إن كل مسرح مصري لا يتطور من (السامع) الشعبي المصري والفد ودخيل ولا مستقبل له، التجربة الأوروبية في المسرح وافدة ودخيلة ولا مستقبل لها وهي لا تتجاوز أن تكون شكلا (محليا) لهذا الفن العظيم، فهي إذا تجربة غير ملزمة لنا، لأن فن المسرح ليس له شكل عالمي^(١٩).

من هنا فإن الرغبة في التأسيس لمسرح عربي متميز كانت فكرة تشغل بال الكثيرين وكان التفكير مستمرا لإيجاد الطرق الكفيلة بتحقيق هذا الهدف الذي يسعى من خلاله هؤلاء إلى التفرّد إلى جانب القضاء على التبعية للغرب، أو بالأحرى الانفلات من التبعية له، وإثبات وجود أشكال مسرحية في تراث العرب. وهذا ما يثبته "أمين العيوطي"، إذ يرى أن هذه الدعوة المتمثلة في خلق مسرح عربي لم تكن رفضا لشكل المسرح الغربي أو رغبة في الانفلات من التبعية الثقافية لأوروبا فحسب، بل كانت في أحد جوانبها ترفض رفضا قاطعا الرأي القائل بأن العرب لم يعرفوا المسرح، وتحاول بشكل أو بآخر لتأكيد وجود الأشكال المسرحية في تراث العرب فعليا، وأنهم عرفوها على امتداد تاريخهم الطويل منذ الجاهلية حتى الآن. وبالتالي فإن أغلب الفن في الدعوة لخلق مسرح عربي أصيل إنما هدفها الأول هو تأكيد وجود هذه الأشكال في تراث العرب، رغم أن الكثير من الدارسين يرفضون فكرة أن التراث العربي عرف المسرح، هذه الفكرة ترى أن "الأشكال المسرحية التي عرفها العرب مثل الحكواتية، والمقلّدين والقراقوز، وخيال الظل، والمقامات وغيرها لم تكن في أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية وأن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامي، بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حين شق طريقه إلى التربة العربية^(٢٠).

ويرى "نعمان عاشور" أن تاريخنا الأدبي عرف الشعر ولم يعرف المسرح ويقول برأي صريح "أنا ضد كل الآراء التي تدعى أن العرب عرفوا المسرح، فإذا كان قد ورد في الشعر أو في مقامات الحريري أو غيرها العنصر الدرامي، فهذا لا يعنى وجود مسرح، لأن العنصر الدرامي موجود في كل الأشكال الأدبية، أما المسرح بشكله المعروف وهو وجود مجموعة تشخيص وجمهور يتلقى ونص مكتوب فهو أمر لم يكن معروفا في البيئة العربية، وأية

محاولة تبذل لإثبات عكس ذلك اعتبره نوعاً من المكابرة^{١١١}. أما الناقد "محمد مندور" فيرى أنه من الإسراف يمكن اعتبار مسرحيات خيال الظل وغيرها من الأشكال الشعبية من الأدب التمثيلي أو فن المسرح، لأنها في حقيقة الأمر لم تكن سوى عروض شعبية كوميدية، وجد فيها الناس ترويحاً نفسياً. غير أنها لا ترقى لأن تكون في مستوى ما ذكرناه آنفاً، فهي أنماط بدائية من الناحية الفنية، ثم إن هذه الفنون الشعبية التي شابهت الفن المسرحي في بعض عناصره لم تكن لتنشئ أدباً، ومن ثمة لم تخلّف تراثاً أدبياً، ولكنها بلا شك، قد هيّأت عقول ومشاعر الناس للاهتمام بمثل هذا الفن. ويرى "سميد الناجي" أن محاولة التأسيس هذه كانت انطلاقاً خاطئة، لأنها اهتمت عن الأساليب الحديثة التي كان من المفروض اللجوء والاستناد إليها للتأسيس والتأسيس، إذ لجأت إلى محاولة إثبات وجود هذا الفن في التراث العربي دون فائدة ترجى.

يبقى أن نقول سواء عرف التراث العربي المسرح أم لم يعرفه، سواء كانت له جذور متأصلة فيه أو لم تكن فهدف التأسيس للمسرح العربي كان ولا يزال قائماً، وقد تجاوزوا الكثيرون مرحلة البحث عن أصول وجذور المسرح في الثقافة العربية، والهم الوحيد القائم حالياً هو إعطاء قالب خاص للمسرح العربي، حتى وإن كان إثبات وجود جذور للمسرح لدى العرب هدفاً من أهدافه.

وإذا حاولنا إلقاء نظرة سريعة على تطور المسرح العربي، نجد أن المسرح التقليدي العربي قام على أكتاف أكثر من جيل ابتداءً من أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر حتى الستينيات من هذا القرن^{١١٢}. .. وضمن التجربة المذكورة تقع حركة تعريب واقتباس المسرحيات الأجنبية، مضافاً إليها ما ألف محلياً وأغلب النصوص (المحلية) كتبت بتأثير مباشر بالمسرح الأوربي^{١١٣}، أي أن المسرح العربي في بداياته الأولى كان لا يستطيع أن يخطو خطوة واحدة دون الالتفات إلى المسرح الأوربي، فقد كان يقلده بكل ما تحمله كلمة تقليد من معانٍ في كل شيء، وإذا صادف وأن حاول أن يبدو بمظهر عربي، فإنه كان لا يثنأ عن التهنل منه وتقليده شكلاً وبنية، يتستر بمضامين ذات طابع محلي لاسترضاء الجمهور من جهة، وللتأي والابتعاد بقدر الإمكان عن التبعية للآخر (أي الغرب) من جهة أخرى.

من هنا فإن نشأة المسرح العربي في القرن الماضي تمت "بفضل التأثير المباشر غير النقدي بالمسرح الأوربي ولهذا كان مسرحاً ذا تقليدية مزدوجة"^{١١٤}. أي أن النقل عن المسرح الأوربي من قبل المسرحيين العرب كان نقلاً دون نقد ومن ثم كان تأثرهم به تائراً مباشراً لا يُخشع الشيء المراد نقله للنقد والتحميم، والمقصود بالتقليدية المزدوجة هنا تقليد التجربة الأوروبية من جهة وعرضها بصورة تقليدية من جهة أخرى، فقد ظل العرب مطمئنين إلى تقليدهم للمسرح الغربي الأجنبي ومصرين عليه حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، لكن موقفهم هذا تغير في نصفه الثاني، إذ حاول هؤلاء الانعتاق من أسرهم ومحاولة تقديم مسرح عربي محلي يكون وليد هيقته ومجتمعهم، بعد أن أقاموا من التقليد.

ونستطيع أن نقول إن النقل في هذه المرحلة كان ضرورياً بل أكثر من ضروري، لأن رواد المسرح التقليدي الذي اُسم بالازدواجية، كان هدفهم الأول ترسيخ هذا الفن في المجتمع العربي ولا أدل على ذلك من محاولتهم تقديم أعمال مسرحية متأثرة بصفة مباشرة بالغرب،

ولكنها تحمل صبغة عربية محلية، لجذب الجمهور العربي ولفت انتباهه إلى هذا الفن الذي يعتبره الكثيرون دخيلاً على المجتمع العربي. ومن المؤكد أن هذه الازدواجية التي اتسم بها المسرح العربي التقليدي كانت انعكاساً لازدواجية أعم وأعمق تشمل في عمومها الثقافة العربية الحديثة التي كانت تسعى إلى مواكبة العصر الحديث وتحولاته وفي الوقت نفسه تريد الحفاظ على هويتها القومية.

أما المسرح العربي ما بعد التقليدية فقد اتسم بالبحث الفني والتطوري على أسعدة مختلفة، بغية التخلص من التبعية بالدرجة الأولى، وهذا ما جعل البعض يسمي هذه المرحلة (مسرح البحث العربي) حيث اجتمعت جهود مخرجين وكتاب مسرحيين ونقاد من أجل التخلص من التقليدية، أمثال "سعد الله ونوس" و"كاتب ياسين" و"عصام محفوظ" و"ميخائيل رومان"... ويمكننا اعتبار آراء يوسف إدريس (نحو مسرح مصري) التي نشرها في مجلة الكاتب المصرية في الأعداد: ٣٤، ٣٥، ٣٦ من عام ١٩٦٤، والتي نشرها فيما بعد تحت عنوان (نحو مسرح عربي)، البداية الفعلية للتأصيل ورغم أنها ليست محلية خالصة إلا أنها فتحت المجال واسعاً أمام التجربة المسرحية العربية فوجدت لها مكاناً أرحب للتنوع، بحيث أصبحت ظاهرة في الحياة المسرحية العربية، لها مريدوها وأنصارها في مختلف البلدان العربية.

ولعل الرغبة في تأصيل المسرح العربي التي كانت وليدة الرغبة في التخلص من التبعية للآخر، ومحاولة الانفلات والخروج من أسره كانت شاملة، فبالإضافة لدعوة "يوسف إدريس" في منتصف الستينيات من هذا القرن من خلال (نحو مسرح عربي) نجد "توفيق الحكيم" يجسد الرغبة نفسها بنظراته ورؤيته الخاصة في (قالبنا المسرحي) في سنة ١٩٦٧، وكذا "محمد حسين الأعرجي" في (فن التمثيل عند العرب) عام ١٩٧٨ و"سعد الله ونوس" في (بيانات لمسرح عربي جديد).

ونجمل هذه المرحلة - عموماً - فيما قاله "أحمد مسموح"، من أن مقالات "يوسف إدريس" فتحت المجال واسعاً للتفكير في فن المسرح وتجلى ذلك فيما كتبه "توفيق الحكيم" في كتابه (قالبنا المسرحي)..^١ كما حاول جيل آخر من الكتاب في مصر والعالم العربي، تعميق هذه المنطقة الشعبية في أعمالهم الدرامية مثل أنفريد فرج ومحمود دياب وشوقي عبد الحكيم ونجيب سرور وفوزي فهمي وسهير سرحان وبصري الجندي وغيرهم في مصر، وعبد الكريم يرشيد في المغرب وسعد الله ونوس في سوريا وقاسم محمد في العراق وروجيه عساف في لبنان وعز الدين المدني في تونس والطبيب الصديقي في المغرب^٢ و"كاتب ياسين" في الجزائر. غير أن هذه المرحلة أي مرحلة ما بعد التقليدية، أو مرحلة التأصيل لم تكن التجارب المسرحية العربية فيها بمعزل عن التأثير بالآخر، فقد تأثر أصحابها به ولكننا نجزم في الوقت نفسه أن تأثيرها لم يكن تقليداً أعمى أو نقلاً ميكانيكياً، ولو كان الأمر كذلك لما كانت لتجاربهم قيمة. إن ما قام به هؤلاء من جهود يوضح الاستفادة من تجارب الآخرين والسعي لتأصيلها في البيئة العربية، وأمام جمهورها وقد تم لهم ذلك بالعودة إلى تراثهم وإلى مجتمعاتهم للبحث عن مادة جديدة ومصادر وينابيع مستقلة كل الاستقلالية عن المصادر الغربية. ولا شك أن هذا التأثير طبعي وشرعي ومعقول، بل ضروري إلى حد كبير للنهوض بالمسرح العربي الحديث.

وبعاب كثيرا على البعض محاولة تنصلهم من التأثير بالآخر ومحاولة إنكاره، وكأن في ذلك ذنبا أو جرما.

وإذا كان لابد من تحديد دقيق للمرحلة التي يسميها "هاتف الجنائي" (مسرح البحث العربي)، فهي دون شك لن تخرج عن المحاولات التي أشرنا إليها سابقا، وهي التي برزت في أواسط الستينيات على صعيد الدراماتورجية أولا، واتسعت لتشمل العرض المسرحي برمته وتستند في اعتقاده إلى مصادر ثلاثة وهي:

١- البحث عن مشاهير محلية من خلال العودة إلى التاريخ العربي القديم والحديث وإلى التراث العربي والفلكلور العربي الإسلامي.

٢- العودة إلى أشكال التعبير المسرحية المحلية والشرقية، والبحث عن أشكال جديدة في الوقت نفسه مع التركيز على كل جوانب العرض المسرحي، من تمثيل وإخراج وسينوغرافية.

٣- المصدر الثالث تمثله مجموعة من المخرجين الذين يعملون على العرض المسرحي عبر تنجير طاقات الممثل الجسدية والنفسية والفكرية، وهم يتعاملون مع النص بحرية ومرونة كبيرة بغض النظر عن أصل النص^(١٧).

باعتبار أن المخرج له كامل الحق في التصرف في النص حسب نظريته الفنية الخاصة وبإمكانه أن يحدد تماما عما يود صاحب النص قوله.

ولكن نتساءل ما النطقات التي انطلق منها دعاة خلق مسرح عربي أصيل فعال، ليكون كما يطمحون إليه؟.

يتفق الكثيرون على أن محاولات البحث عن الشكل أو القالب الخاص بالمسرح العربي إنما بنيت على عدة محاور تعد أساسية وضرورية في تأصيله، تتمثل في استلهام التراث بوصفه مادة مسرحية غنية، والإفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية سعيًا منهم إلى محاولة خلق لغة مسرحية جديدة، تحول المسرح كما يقول "عبد الكريم برشيد" من طابعه القديم ليصبح احتفالًا شعبيًا مفتوحًا في مكان عام.

وإذا كان البعض يرى في العودة إلى التراث السبيل الأوضح لتأصيل المسرح العربي، فإن هنالك نقاطا أخرى لا تقل أهمية عن التراث يمكنها بكل تأكيد أن تسهم في تأصيل المسرح العربي، الذي لا تتحقق هويته بالرجوع إلى الماضي والنهل من التراث فقط، بل عبر المزاجية بين التجربة المسرحية البكر والتجارب المسرحية الحديثة والمتطورة من جهة، ومحاولة استيعاب التركيبة الأدبية المسرحية العربية التي لا تخلو من السرد الذي يعتبر عدو الدراما من جهة أخرى. ولذلك لابد من المزج بينه وبين التقنية المتقدمة والمتطورة سواء في مجال التمثيل أو الإخراج، ويتم ذلك عن طريق تجربة عملية محفزة.

وهو ما ذهب إليه كل من "خالد سليكي" و"عز الدين العامري" في معرض حديثهما عن التنظير والتأصيل للمسرح العربي بالنظر إلى هذه القضية من زوايا متعددة، من بينها محاولة الانفلات من التبعية للغرب واستلهام التراث، إذ يقولان:

"توالت بعد ذلك محاولات الانفلات من المضمون الأوربي بالالتصاق بالقضايا الاجتماعية الخاصة واستلهام التراث. فظلت كتب السير والتراجم وألف ليلة وليلة - على

الخصوص - مصدر ثراء للمصريين العرب، ومعينا لا ينضب إلا أن هذا لم يكن كافيا لتأسيس المسرح في الجسد العربي وثقافته، لأن القضية ليست قضية موضوع بل بنية الفن وشكله بصورة عامة مما سيدفع من جهة أخرى إلى المحاولة التأصيلية والبحث لها عن جذور ضاربة في عمق التاريخ الفني، والاجتماعي العربيين^(١٤).

ويرى "سعد الله ونوس" أن نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لا يفيدنا إلا في تعميق تبعيتنا للغرب من جهة، كما أن الانكفاء على الذات والبحث عن الأصالة في أرشيف الفلكلور يبدو لنا ساذجا وتبسيطا سطحيا للمسألة فالفلكلور من جهة أخرى لا يستطيع أن يبني ثقافة، فبناء مسرح قوى أصيل وفعال لا يمكن أن يقوم أبداً على أكتاف الغير (الغرب) أو النهل من التراث. والاعتماد عليه كحل من الحلول الجاهزة، دون استخدام ميكانيزمات وتقنيات حديثة ورؤى جديدة، ولقد كان للبعد المسرحي العربي ثلاثة اتجاهات للتعامل مع التراث أو استخدامه نستعرضها فيما يلي:

أولاً: المسرحة الحرفية للتراث، وهي مجرد مسرحة بلا موقف وبلا تعديل.

ثانياً: المزاجية بين المسرحة الحرفية للتراث مع تعديلات طفيفة لإسقاط واقع حاضر على واقع التراث بقصد نقد حاضره دون الصدام مع الرقابة.

ثالثاً: تلميع التراث للحاضر - مع نظرة للمستقبل - وذلك بالخلاف بل بالصدام معه، مع التراث بهدف إعادة قراءته وخلق أو إبداعه من جديد، كخطوة لإبداع الحاضر^(١٥).

ولقد تبني الباحثون والمجربون المسرحيون العرب دعوة البحث عن خصوصية للمسرح العربي تجريبياً، لا لكي يرفضوا نمط المسرح الأوروبي أو يهملوه كلية، وإنما لكي يعبروا بالمسرح العربي - من خلال ما توصل إليه هذا النمط المسرحي وبوسائله - إلى أنماط عربية، وإسلامية تلتصق بالجمهور العربي، الذي له طبيعته الخاصة في الاستقبال، وذلك عن طريق حب المشاركة والاحتفال، وهذا ما يتضح من خلال الأشكال اللصيقة بمجتمعاتنا العربية. وإذا كان المسرح العربي قد شهد تطوراً في النصف الأول من هذا القرن فإن أشكاله ظلت معتمدة على ما يقدمه المسرح الغربي من تقنيات فنية أو توجهات فكرية في كثير من الأحيان بحيث تقاسمت مسيرته اتجاهات أدبية مختلفة تشدرج ضمنها كتابات تمثلهم التاريخ والتراث العربيين، الأمر الذي دفع بعض الدارسين إلى الاعتقاد أن بداية التأليف المسرحي في البلدان العربية تكاد تكون تراثية. وليس التأصيل بالأمر الهين أو السهل ولا يمكنه أن يتحقق بتوليف الكاتب العربي في سياق ما يختاره من التراث، على مناحات كالسوق والمقهى والحمام والخان أو الجامع، فكل هذا ليس كافياً ليمنح النص مذاقاً درامياً رفيعاً.

وإذا كان النقل - نقل التجارب الغربية - متهوداً لأنه لا يفيد إلا في تعميق التبعية، التي يحاول أصلاً كل دعاة التأصيل البعد عنها كهدف من أهداف هذه الدعوة فهو أيضاً لا يفيد التجريب في شيء، لأن لكل مجتمع مميزاته وواقعه، ومن غير المعقول أن ننقل مسرحاً إنجليزياً أو فرنسياً لواقع اجتماعي وسياسي مغاير مثل المجتمع العربي. بينما التجريب الذي نحن بحاجة إليه والمطلوب عربياً، هو تجريب يهدف إلى تأسيس مسرح عربي حقيقي، هو تجريب يلاحظ ويكشف عن الطرق والسبل لإنشاء مسرح مغاير ومتميز، والنقل

لا يمكنه إلا أن يكون عبثاً على التجريب، لذلك يقول "على عقله عرسان": "حينما يتم نقل التجريب الغربي على سبيل التقليد مع تجاوز القدرة والخصوصية والمعطى الثقافي والتاريخي والبيئي والاجتماعي، فإن التجريب يكون عبثاً"^(١٧).

ويمكن أن نقول بأنه منذ الستينيات وما بعدها كانت هناك تجارب مختلفة ومتنوعة بتنوع واختلاف اهتمامات ورؤى المسرحيين العرب كل حسب اختصاصه وفهمه، وذلك على أصعدة كثيرة "قاموا [على سبيل المثال] بالكتابة عن قضايا التأصيل والمعاصرة والدعوة إلى أهمية (الاستفادة) من التراث وتطويره للمسرح ووصل بعضهم إلى نظريات غير محددة المعالم فكرياً وجمالياً، وقدم بعضهم الآخر مجموعة تطبيقات عملية فنية"^(١٨) من بينها ما بادر إلى تقديمه "توفيق الحكيم" من قالب مسرحي ويعتمد في أصله على الحكواتي والمقلد كما دعا "يوسف إدريس" إلى مسرح (السامن) وطبقه في مسرحية (الفراخين) وطبق النظرة ذاتها "محمود دياب" في مسرحيته (ليالي الحصاد) أما "ألفريد فرج" و"قاسم محمد"، و"عز الدين الدني"، وغيرهم فقد مزجوا بين الأساليب الحديثة والأجناس الأدبية الشعبية والتراثية: (ألف ليلة وليلة) واستعان "سعد الله ونوس" بمسرح المقهى و"يوسف العاني" بتطوير أحدثه شعبية. كما بادر "عبد الكريم برشيد" وآخرون إلى الاستعانة بأسلوب ما يسمى (بالمسرح الاحتفالي)، وبادر "عبد القادر علولة" في الجزائر إلى ابتكار ما أسماه (مسرح الحلقة) دون أن ننسى تجارب كل من "روجيه عساف"، و"الطيب الصديقي" وبعض المخرجين أمثال "قاسم محمد" و"كرم مطاوع" و"نجيب سرور" وغيرهم. وقد توصل هؤلاء إلى "تطبيق أسلوب المزج بين التراث وإسقاطه على الواقع والبحث عن فضاءات مناسبة ومتنوعة لأعمالهم. والبحث في التراث عن الأجدى والأثمن"^(١٩). وهذا ما نلمسه أيضاً في مسرح "السيد حافظ"، إذ سعى جاهدًا إلى استثمار فكر التراث، لإسقاط الواقع عليه وإعطائه روح العصر، ومناقشة قضايا لها من الأهمية ما لها في حياة المواطن العربي والإنسان عموماً. أما الناقد "عبد الرحمن بن زيدان" فيرى أن هنالك جملة من الحقائق في المسرح العربي التي لا يمكن أن نتجاهلها وجعلها فيما يلي:

- أن المسرح العربي مسرح.

- أن الكتابة فيه وحوله كتابات.

- أن أسلوب الإخراج أساليب.

- أن لغة هذا المسرح لغات وعلامات ودلالات"^(٢٠).

ومن خلال ما سبق توصل هذا الناقد إلى أن "التجريب في هذا المسرح [أي العربي] تجارب لا يمكن حصرها أو تحديد موضوعها في أطروحة واحدة، أو ملصق واحد، لأن مشارب الثقافة المسرحية العربية فيه متنوعة المصادر، ومتباينة النطلقات والخلفيات والوظائف، لأن مركبات الكتابة المسرحية قد بدأ تغييرها وتجاوزها عندما بدأت تطرح أسئلة جديدة حول الإجابة الجاهزة، وحول الأشكال السائدة، حول المسرح الذي لم يعد له مبرر للبقاء أو شرعية الاستمرار في زمن ثقافي أصبح مسكوناً - بعد السبعينيات - بإلغاء الثابت وما يخلقه من سكوت في الخطاب ودلالاته"^(٢١). وكل هذا حتماً يستوجب التهنيل من المادة التراثية لبنا، تجارب جديدة تتنوع بتنوع الأساليب واللغة، والمصادر وغيرها مما يثرى المسرح

العربي بأعمال مسرحية جادة وهادفة من صميم المجتمعات العربية. "وسع أن العودة إلى (التراث) طبيعية وتاريخية، إلا أنها تشتت وتلج في لحظات القوة والضعف... اشتدت وتعاضمت في مطلع الستينيات مع تعاظم الشعور الوطني القومي وفورة القومية العربية، فكانت إبداعات يوسف إدريس، والفريد فرج، وفاروق خورشيد، وشوقي عبد الحكيم، ومحمود دياب، ونجيب سرور...^(١٣٠)، واشتدت أيضا عقب النكسة وفي السبعينيات مع جيل النكسة فكانت إبداعات "السيد حافظ" وغيره من الكتاب المسرحيين التجريبيين، الذين لجئوا إلى التراث لتأصيل تجاربهم وإعطائها صبغة المجتمع العربي.

وإذا حاولنا تحديد العلاقة القائمة بين المسرح والتراث فإننا نجد لها علاقة جدلية وهي إلى جانب ذلك "علاقة تاريخية ضاربة في جذور تاريخ المسرح العربي الحديث، حيث يعيدنا ذلك إلى المسرحيات التاريخية التي قدمها المسرح العربي وخصوصا جيل الرواد يعقوب صنوع والريحاني وجورج أبيض وغيرهم، ثم امتد ذلك إلى جيل توفيق الحكيم ومسرحه العميق الصلة بالتراث والتاريخ والذي يحمل كثيرا من إحياءات التاريخ وجدلية الواقع في آن واحد"^(١٣١).

يبقى أن نقول بأن التراث مدجج من الأدلجة المهمة جدا في تأصيل المسرح العربي وإعطائه صبغته الحقيقية التي تميزه كمسرح وتخلصه من التبعية للآخر، شرط أن يقترب توظيفه بالحركة الفعلية العملية، لكي لا يكون التوظيف متسما بالجمود واللاجدوى، إلى جانب توظيف التقنيات الحديثة في فن المسرح مع البحث المتواصل دائما عن الجديد. وذلك هو دأب "السيد حافظ" في أعماله دائما - كما سنرى -؛ إذ إنه توصل من خلال أعماله إلى نتائج عديدة من بينها (كما قال) أنه "ليست هناك أزمة نص عربي ولكن هناك أزمة وعي عربي، أن يعي الكتاب أن التراث العربي غزير وأن الأخذ منه لا يعني الاعتماد على عكاز، ولكن يعنى التنوير وإيقاظ روح الأمة"^(١٣٢)، فالأزمة العربية لها تراث يمكن أن يستخدم ليضيء حاضرنا ومن ثم مستقبلها، ومن هنا حدد النقاد للمسرح شروطا تحكمه فما هي شروط التجريب في المسرح العربي؟.

٢ - شروط التجريب في المسرح العربي (شهادات بعض المسرحيين العرب):

في خضم البحث عن الشروط التي يستند إليها قيام التجريب في المسرح العربي نسوق شهادات بعض المسرحيين العرب من خلال تجاربهم الخاصة، التي تمتزج آراؤهم فيها وتتنوع بين مفاهيمهم الخاصة عن التجريب وبعض الشروط التي يرونها أساسية في إنصاف الفعل التجريبي المسرحي. واستنادنا إلى هذه الشهادات يعود بالدرجة الأولى إلى عدم وجود تحديد لشروط التجريب أي أن شروطه غائبة، وهذه الشهادات نحتكم إليها لمحاولة تحديد البعض منها.

لأنك أن سمة التحدي هي إحدى السمات التي يركز عليها الفنان المبدع والمجرب في ممارسة الفعل التجريبي، والتحدي يكون بطبيعة الحال ضد الظروف التي يمكن أن يواجهها الفنان العربي، باعتبار أن الانطلاق من الواقع أحد الشروط التي تحدد هوية الفعل

التجريبي، بما هو تجريب عربي وإن ارتكز في بعض نقاطه على ما اعتمدته التجريبيون الغربيون.

كما تعد الحرية أحد الشروط الأساسية للعملية التجريبية يقول: "عبد الكريم برشيد" "إن الإبداع الحق يقوم أساسا على الحرية، حرية البدع في الخلق، وحرية الجمهور في التجمع والتجمهر والفهم، وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة في تجلياتها المستبدية والتمسطة"^(١٧). فالتجريب يقوم على الحرية، بل هي الأساس في تطوره؛ إذ لا يمكننا تصور الكاتب المسرحي التجريبي مقيدا بأي نوع من القيود، لأنه كما يصفه "أبوللينر" "من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجاسدة تتكلم إذا راق له، وأن يغفل الزمان وكذا المكان. إن عالمه هو مسرحيته، وفي داخلها هو الإله الخالق الذي يرتب كما يشاء الأصوات والإيماءات، والحركات، والكتل والألوان"^(١٨). وذلك هو شأن: "السيد حافظ" في كتاباته المسرحية التجريبية كما سنوضحه من خلال الفصلين الآتيين.

وها هو "محمد أبو العلا سلاموني" يحدثنا عن الحرية كشرط من الشروط الأساسية في التجريب، موضحا جانباً من تجربته المسرحية، إذ يقول:

"إن الشعور بالحرية هو أساس العملية التجريبية في الإبداع، ولقد بدأ لدى الشعور بالحرية في الكتابة المسرحية عندما وجدت نفسي أكتب عن جنس أدبي ليس له جذور في تراثنا الأدبي، وكلما عثرت عليه وجدته مجرد ظواهر مسرحية، يزعم البعض أنها جذور مسرحنا مثل خيال الظل أو الأراجوز أو فن المحققين أو فن السامر الشعبي أو الحكواتي أو الراوي وغيرها، مما لا يدخل في عالم المسرح إلا من باب القراءة بعيدة النصب"^(١٩).

بل إن "محمد أبو العلا سلاموني" رغم تسليمه بأن هذا الفن (أي المسرح) فن غربي فهو يثق حياله موقف الاحترام، إلا أن ذلك لا يحول دون إبحاره في عالم الكتابة والغوص في هذا الفن، ومحاولة تجاوزه ما أنجزه الآخرون وتقديم الجديد يحده في ذلك ثقة بالنفس وشعور بالحرية الكاملة التي تفتح له أبواب التجريب على مصراعها فيقول: "... كما أن التجربة المسرحية الغربية استقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتحد من حريتي في خوض التجربة أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بأستاذه فهي تجربة أشعر حيالها بالاحترام والتقدير، وأيضاً أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانعتاق من أسرها رغم قوتها وشدة تأثيرها.. ومن هنا لن أجد في نفسي حرجاً من أن آخذ من التجربة الغربية ما أريد وأصوغها كيفما شئت وأحذف منها أو أدخل عليها من خبرتي الشخصية وقدرتي الإبداعية ما أراه مناسباً"^(٢٠). وهو ما ذهب إليه أيضاً "جواد الأسدي" الذي يربط مصطلح التجريب أساساً بالحرية إذ يرى بأن مصطلح "التجريب حر وحيثه تكمن في تنوع الأساليب واختلاف المناهج ولكن بشرط أن تكون تلك المناهج والأساليب ناضجة وبعيدة عن الصبائية. أو تلك التي تكرس السهولة سواء على صعيد الشكل أو الأداء المسرحي أو صعيد بنية ووعاء المسرحية كلها"^(٢١). كما أنه يرى أن بناء صرح التجريب يقوم على عنصر أساسي يراه في غاية الأهمية وكفيل بتجسيده على أحسن وجه، ويتمثل في فن أداء الممثل والتفكير غير المجاني وحركة الجسد غير الخطابية.

لن نستعرض في ذكر المشاكل التي يعاني منها المسرح العربي أو بالأحرى التجريب في هذا المسرح، لأننا نود أساساً أن نتعرف على أكبر قدر ممكن من الآراء المنسوجة حول التجريب في المسرح العربي ومن ذلك ما ذكره "عبد الفتاح قلنجي" عن التجريب من خلال تجربته الخاصة والتي خلص فيها إلى مقولة فسمناها إلى جانب رؤيته الخاصة، نصيحة يوجهها إلى كل من يرغب في أن يكون مجرباً ناجحاً في مسرحه قائلاً: "إذا كنت مخلصاً للتجريب في المسرح فليكن أن تؤمن أنه ليس هناك مسرح تجريبي، لأنه في الوقت الذي تنظم فيه هذا المسرح قواعد وشروط وأنظمة فإنه لا يعود تجريبياً"³⁷. ويرأيه أن التجربة لا تتكرر، وإذا كان لنا أن نسمي المسرح التقليدي بمسرح الدائرة المغلقة، فإن المسرح التجريبي هو مسرح الدوائر المفتوحة على المجهول على كل ما هو جديد ولافت للانتباه في الضامين والأشكال الفنية. ونجده ضمن تجربته يحاول أن يحدد بعض المعالم التي يراها ضرورية لإتمام الفعل التجريبي - رغم أنه يعترض على إقامة شروط محددة وقواعد لذلك - إلا أنه يحاول الإلمام بكل تلاعب الأمور التي لا يمكن للفعل التجريبي أن يقوم دون مراعاتها فيقول: "التجريب في المسرح لابد أن ينطلق من إرادة البحث عن مغامرة جديدة تخترق ثوابت الروايات الاجتماعية والسياسية والثقافية، وثوابت الأشكال الفنية، هو مغامرة تبدأ بالكلمة المكتوبة وتمتد حتى حقول جسد الممثل وسينوغرافيا العرض المسرحي"³⁸.

وإذا عدنا قليلاً إلى الوراء، إلى حيث الحديث عن شروط التجريب نجد أن عبد الكريم برشيد يقدم - من حيث الأهمية - عنصراً آخر عن الحرية ألا وهو الجرأة، التي تعتبر، حسب رأيه، شرطاً لكل إبداع مشاطب ومشاكس وصدامي يقول عنها موضحاً: "هي مطلب ضروري وحيوي، ذلك لأن من يجرب لابد أن يصطدم بثلاثة طويلة وعريضة من المنوعات والمحظورات والمحرمات، وبذلك فقد كان التجريب - في معناه الحقيقي - في حاجة إلى أن يكون صدامياً بالضرورة. إن الأمر... يتعلق بكتابة ما لم يكتب، وتقديم ما لم يقدم، بالدخول في الفضاءات البكر، الجديدة والمتجددة"³⁹. وبالرغم من تأخير "عبد الكريم برشيد" للحرية درجة وتقديمه للجرأة، إلا أنه لا اختلاف من حيث المبدأ بين ما قاله، وما قبل من قبل "ريمون جبرارة"، لأنه أي "عبد الكريم برشيد" في نهاية المطاف يقول إن: "التجريب حرية بالأساس، هو هكذا أولاً يكون: حرية في التفكير والدخول بالتفكير في (اللامفكر فيه)"⁴⁰. فالحرية في معناها الحقيقي، هي القيام أساساً على الاختراق، ولذلك فالإبداع المسرحي يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة، ويتضمن محاولة تدمير القوانين والقواعد البالية والأعراف المسرحية القديمة والمتوارثة، وتأتي على رأسها جملة من القوانين من بينها قانون الجاذبية، وقانون وحدة الهوية، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع، ووحدة الحالة، داخل المسرحية الواحدة وهذا ما تعودنا عليه في البناء المسرحي القديم، ومن المؤكد أن التجريب يجب أن يتغلغل في كل مفردات العرض المسرحي والفعل التجريبي، لبناء أشكال جديدة تبعد عما هو مألوف، حتى وإن انبثت على أنقاض القديم ومعرفة أبعاد وحدة القوانين - السالف ذكرها - وحقيقة تأثيرها في العمل المسرحي، يكفل للمجرب أن يخالف أو يستغنى عنها، ويحاول البناء من جديد وبطريقة علمية لنفس المكونات بشكل آخر يقدم ما هو أفضل. فالتجريب الحقيقي يعتمد في رأى "عبد الكريم برشيد" على شعار (خالف تعرف) بفتح الشاء

وكسر الرأى. وإلى جانب الحرية والجرأة يرى أن التجريب من شروطه أو سماته الخروج؛ لأنه في أحد معانيه ما هو إلا محاولة لمساابقة الزمن، لذلك نجد كثيراً من الأفعال غير مفهومة بشكل جيد؛ والسبب يكمن في أنها سبقت زمانها، وبذلك خرجت عن الوعي العام الموجود. ويضاف إلى هذه السمة سمة العنف حيث يرى أن المسرح لا يمكن أن يكون إلا عنيفاً، نظراً لأنه مبني على الحقيقة، والحقيقة في كل وجوها لا يمكن أن تكون إلا عنيفة وقوية، ويرى أن العنف في المسرح التجريبي يجب أن يكون عنفاً في المعرفة، بالبحث عن معرفة جديدة تدمر عن طريقها القناعات والبدهييات القديمة، وعنفاً في الخيال بإبراز وابتكار صور جديدة وغريبة ومثيرة، صور تعتمد في مجملها على التحدي، تحدى الواقع، وتحدى الطبيعة، ومن ثمة يتم إعادة تركيب الوجود والوجودات بشكل آخر مختلف ومغاير. هذه الصورة هي بالأساس مشاهدات ما وراثية، يؤسسها الخيال ويقذفها بغذاء الحلم والوهم والحكايات والأساطير المختلفة. وعنفاً في الموقف؛ لأن الرؤى المغايرة لا يمكن أن تعطى إلا مواقف مغايرة "فواقف التجريب هي بالأساس مواقف وجودية واجتماعية وسياسية قوية، مواقف تكون دائماً في المستوى الفكر فيه نفسه، وفي المستوى التخيل وفي مستوى استقلاليته وحرية وجرأته وخروجه عن ثقافة الاستهلاك"⁽¹¹⁾.

من هنا ومن خلال ما قيل نستطيع القول بأن شروط وملامح وسمات التجريب قد تجلّت وتبلورت إلى حد كبير - رغم أنها ليست محددة بشكل واضح - كما أن المفاهيم التي رصدناها حول التجريب من خلال رؤى بعض المسرحيين العرب واضحة، ومعالجة بارزة. وخلاصة القول هي أن التجريب موجود في المسرح العربي، ولكن ليس بالشكل الذي يطمح إليه الكتاب المسرحيون والمخرجون العرب، وغيرهم ممن يهتمون بهذا المجال، لذلك فاهتمامات الأغلبية تتوجه نحو محاولة تجسيد التجريب الحقيقي؛ والبعض إن لم نقل الكثير منهم يرى في تأسيس المسرح العربي السبيل الأول الذي يقود إلى ذلك، أي بمعنى إكساب الأعمال التجريبية والمسرحية العربية هويتها بما هي مسرح تجريبي عربي، ولكن تتساءل كيف يمكنهم ذلك يا ترى؟

يرى "رياض عصمت" أن الهوية لا تقايس لها تطبيق كي يكتسبها مسرح معين، أو مسرح أمة ما؛ إنها كل ما يعكس شخصية وواقع وأحلام وماضي ومستقبل وحاضر هذه الأمة. "هكذا يتخلق العمل الإبداعي مستوعباً تلك العناصر في الشكل والموضوع، وفي الإبداع الحقيقي المنتمى سجد كل مكونات الهوية: التاريخ، التراث، الميثولوجيا الدينية، وغيرها داخل نسيج العمل بدون افتعال أو إشارات مقصودة أن هنا هوية"⁽¹²⁾. ومن هنا فإن العمل على تجسيد أو إكساب العمل المسرحي التجريبي هويته، لا يكون بصفة مباشرة بل بطريقة غير مباشرة وحقيقية، بحيث يتحقق الهدف المنشود وهو الهوية دون إخلال أو إساءة إلى الموضوع وجوانبه، وعن طريق نقاط محددة كما سنوضحه لاحقاً.

٣. إطلالة على التجريب في المسرح المصري (فترة الستينيات والسبعينيات):

إن ظهور التجريب في المسرح المصري بخاصة، والعربي بصفة عامة كان ضرورة ملحة جاءت نتيجة حتمية للتغيرات التي طرأت على هذا المجتمع بما يستدعي مسابقة كل الفنون

بما في ذلك فن المسرح للعصرنة والتطور المحوطين، بل إن دخول التجريب ضمن إبداعات المسرحيين العرب كان من قبيل التخلص من الإحساس بالدوران دائما وأبدا في فلك التجارب المسرحية الغربية لذا كان السؤال المطروح آنذاك هو: هل ما يقدم من إبداعات أو تجارب مسرحية هي من صميم المسرح العربي؟ وهل ما تقدمه هذه التجارب أو الإبداعات من مواضيع يخدم هذا الجمهور أم أنها محض تكرار واجترار للتجارب الغربية لا غير؟

إن هذا السؤال وغيره من الأسئلة التي تصب في الاتجاه نفسه كانت المفتاح السحري لمسرح جديد متميز، وهي الأسئلة نفسها التي ولدت حركة تجريبية جادة في المجال الدرامي ابتداء من الإبداع ومرورا بالنقد وصولا إلى التنظير، إذ إن الإجابة عن تلك الأسئلة المعلقة استدعت إعادة النظر فيما قدم من أعمال مسرحية، لا لتجريم وتغريم أصحابها، بل للبناء على أنقاضها، بناء مسرح يُلقي بهذا المجتمع الذي كانت ولا تزال له تركيبته الخاصة وبنيتها المميزة "فني الستينيات من هذا القرن تبلورت... محاولات تجريبية مهمة للكتاب المسرحيين المصريين، وظهرت نشاطات مسرح الجيب والمسرح العالمي ومسرح المائدة كرسى ومسرح القهوة ومسرح الفلاحين"^(٣٧).

فقد كان جيل الستينيات من الكتاب المسرحيين المصريين يحاول تجاوز الإنجازات الفنية التي قدمها كبار الأدباء، أمثال "توفيق الحكيم" وكذا كتاب الخمسينيات، سعيا منهم إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطالبهم الفنية والاجتماعية. وتلخصت أعمالهم في معالجة القضايا الاجتماعية والتاريخية وغيرها.. متخذين في ذلك مسارين مهمين ومختلفين من حيث المنهج هما: "استلهم الأشكال المسرحية الشعبية وفتون الفرجة الشعبية التي عرفها المجتمع العربي قبل - وكذا خلال - اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثم تجريب الأشكال المسرحية المستحدثة في المسرح الغربي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة مثل المسرح اللحمي ومسرح العبث، والتراجيكميدية والمسرح التسجيلي، ثم صيغة المسرح داخل المسرح"^(٣٨).

أما فترة السبعينيات فقد تميزت بالتراجع على مستوى الإبداع والتنظير، لأسباب عديدة رغم أن البعض يرى في هذا التراجع تراجعاً صوريا لا أكثر، تقول "هدى وصلى": "وإذا كانت هذه الفترة قد شهدت تراجعاً في الإبداع والتنظير، فإن هذا التراجع ظاهري فحسب، إذ تبلورت في هذه الفترة فكرة (الجماعات المسرحية) وقد ارتبطت بداية السبعينيات (١٩٧١) بترجمة فاروق عبد القادر لمسرحية بيتر برونك (نحن والولايات المتحدة). كما ترجم فيها عبد السلام رشوان (مسرح الشارع في أمريكا) سنة (١٩٧٩)، وأخيراً ترجم فاروق عبد القادر في نهايتها (١٩٧٩) كتاب روز إيلانز (المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم)"^(٣٩).

ولكن رغم هذا وذاك فإن المسرح التجريبي أدى نسيباً الدور الذي اضطلع به، والمتمثل في إسقاط الأقدمة وكشف الحقائق وتوسيع الوعي القومي، والدعوة إلى الثورة والتمرد واتخاذ المواقف. وشملت هذه الأعمال الكثير من القضايا بما فيها القومية، والوطنية والعالمية، وكذا القضايا السياسية والاجتماعية.

- (١) عصام السيد: ندوة المسرح والتجريب، مجلة فصول، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ص ٣٣٥.
- (٢) الهابنتج happening: كلمة إنجليزية تعني حدوث شيء ما، ودرج استعمالها في مجال الفن ولا سيما الرسم والموسيقى والمسرح في الستينيات في أمريكا، وبعد ذلك في بقية دول العالم، وصارت في مجال المسرح تدل على عرض غير متوقع يأخذ شكل حدث آني متفرد وغير متكرر. وشكل الهابنتج في المسرح مرحلة تحول وقطع بالنسبة لما كان يقدم على خشبة في صالات المسرح التقليدية، فأثار دهشة الجمهور وساهم في تغيير النظرة إلى المسرح الذي تحول من فرحة إلى احتفال يختلط فيه الجمهور بالمشاهدين.
- (٣) عبد الكريم برشيد: ندوة المسرح والتجريب، مجلة فصول، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ص ٣٣٥ - ٣٣٦.
- (٤) بيار أبي صعب: عن المسرح والجمهور، مجلة المسرح التجريبي، ع ٧، ٧ سبتمبر ١٩٩٣. مطابع المجلس الأعلى للأدب، مصر: ص ٣.
- (٥) جابر عصفور: ندوة المسرح والتجريب، مجلة فصول، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥: ص ٣٥٩.
- (٦) سعد الله ونوس: دقات المسرح، مجلة المسرح التجريبي، ع ٨، ٨ سبتمبر ١٩٩٣: ص ٩.
- (٧) هانف الجنابي: المسرح العربي ما بعد التقليدية، مجلة المدى السورية، ع ١١، ١١/١٠/١٩٩٥: ص ٢٤.
- (٨) محمود نعيم: للمسرح العربي والبحث عن الشكل قراءة في العقل التنقيضي، مجلة فصول، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥: ص ٧٢.
- (٩) عادل قرطولي: الأطروحات العسية في المشاريع المسرحية/ ملاحظات على المنطلقات، مجلة دراما (المغربية)، ع ١، ١ س ١٩٩٢: ص ٧.
- (١٠) محمود نعيم: السابق: ص ٧٢.
- (١١) أزمة المسرح العربي شهادات حية (أولها شهادة نعمان عاشور): سارة. مجلة الدوحة، ديسمبر ١٩٨٦: ص ١٠٢.
- (١٢) هانف الجنابي: المسرح العربي ما بعد التقليدية، مجلة المدى السورية، ع ١١، ١١/١٠/١٩٩٥: ص ٢٤.
- (١٣) م.ن. م.ن. ص ٥.
- (١٤) التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون: تر. ت. أحمد سخوخ: ص ١٠.
- (١٥) هانف الجنابي: المسرح العربي ما بعد التقليدية، مجلة المدى السورية، ع ١١، ١١/١٠/١٩٩٥: ص ٢٤.
- (١٦) خالد سليكي وعز الدين العامري: نهر التحديث، مجلة المسرح التجريبي، ع ٥، ٥ ديسمبر ١٩٩٣: ص ٩.
- (١٧) رافقت الدويري: المسرح العربي ما بين التراث والحداثة، مجلة فصول، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥: ص ٨٩.
- (١٨) م.ن. م.ن. ص ٥.
- (١٩) فاروق أوهان: التجريب بين الكلاسيكية والحداثة، مجلة فصول، مجلد ١٣، ع ٤، شتاء ١٩٩٥: ص ٦٧.
- (٢٠) م.ن. م.ن. ص ٥.
- (٢١) عبد الرحمن بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي، ط ١. مطبعة سندي، مكناس المغرب ١٩٩٧: ص ٦٠.

- (٢١) مر.ن: ص.ص ٧/٦.
- (٢٢) المسرح المصري ١٩٩٥/٩٤. رصد للحركة المسرحية من قبل وزارة الثقافة - المركز القومي للموسيقى والفنون الشعبية. مطابع الأهرام ١٩٩٦، القاهرة: ص ١٤٤.
- (٢٣) مجدي فرج: محاورات في التجريب المسرحي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ١٩٩٨: ص ٩٧.
- (٢٤) فاطمة حاجي: مسرح الطفل في الكويت، من الملحق الذي يتضمن حولاً مع الكاتب: ص ١٤١.
- (٢٥) عبد الكريم برشيد: مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، جريدة السياسة، ١٩٨٤/٦/٢٠: ص ٨.
- (٢٦) مر.ن: ص.ن. ٥.
- (٢٧) محمد أبو العلا سلاموني: التجريب هو الشعور بالحرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ص ٤٢.
- (٢٨) مر.ن: ص.ن. ٥.
- (٢٩) هاني الجنابي: المسرح العربي ما بعد التقليدية، مجلة المدى السورية، ع ١١، ١٩٩٥/١٠/١: ص ٢٤.
- (٣٠) عبد الفتاح قمجي: التجربة التي لا تتكرر، مجلة فصول، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥، ص ٤٢٢.
- (٣١) مر.ن: ص.ن. ٥.
- (٣٢) عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والتأثير الشعبي، مجلة فصول، مجلد ١٣، ع ٤، شتاء ١٩٩٥: ص ١٨.
- (٣٣) مر.ن: ص.ن. ٥.
- (٣٤) مر.ن: ص.ن. ٢٠.
- (٣٥) رياض عصمت: المسرح في الثقافة العربية ٣ مآزق المعاصر، مجلة المسرح التجريبي، ع ٤، ٤ سبتمبر ١٩٩٣: ص ٩.
- (٣٦) هدى وصفي: التجريب في المسرح المصري، مجلة فصول، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥: ص ١١٢.
- (٣٧) سامي سليمان أحمد: (التجريب في مسرح محمود دياب. باب الفتوح نموذجاً)، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٥: ص ٢٩٦.
- (٣٨) هدى وصفي: (التجريب في المسرح المصري)، مجلة فصول، مجلد ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥: ص ١١٢.

اللعب في الدماغ: لخالد الصاوي:

بين

رغبة التعبير وطموح التثوير



حازم عزمي

في معرض مقاله عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لعام ١٩٩٩، يروى الناقد والباحث المسرحي الأمريكي الشهير مارفن كارلسون واقعة شهدها في إحدى ندوات المهرجان، إذ انبرت ممثلة شابة واعترفت على سيطرة الأسماء الراسخة من الأجيال السابقة على منصة الندوة وحديثهم باسمها وباسم أبناء جيلها من شباب المسرحيين. وبغض النظر عن فعوى اعتراف الممثلة الشابة آنذاك فإن الناقد الأمريكي قد وجد في تلك الواقعة حدثاً طريفاً يعث الحياة في الندوة التي بدت لكارلسون حتى تلك اللحظة حدثاً تقليدياً وخالياً من الروح. والحق أن تلك الواقعة لم تكن سوى تجسيد رمزي لإحساس متعاظم لدى جيل يكامله من الشباب، شاق نزعاً بهجمود الواقع من حوله وسيطرة الأجيال السابقة على مقدراته، فانيرو يعبر عن غضبه ورغشته في التغيير على جميع الأصعدة.

وتجلت هذه الرغبة في التغيير على الصعيد المسرحي فيما عرف بحركة المسرح الحر، والتي برز دورها في أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات، والتي وجدت في مسرح الهناجر (تحت القيادة الليبرالية وغير التقليدية للدكتورة هدى وصفي) بيتاً يحتضن شبابها ويرعاهم. وعلى الرغم من هذا الاحتضان والتشجيع - المشروطين - من قبل المؤسسة الرسمية، فقد كان على الحركة أن تنتظر حتى عام ٢٠٠٤ كي تنال الاعتراف الشعبي والجماعي بدورها، و لم يكن ذلك الاعتراف إلا بفضل مسرحية اللعب في الدماغ لفرقة الحركة، والتي اعتبرها النقاد والجمهور في حينها الحدث المسرحي الأهم لذلك العام.

وبغض النظر عن هذا الاعتراف الجماهيري الذي تأخر كثيراً، فكما تؤكد الناقدة الكبيرة فريدة النقاش تعليقا على العرض (في جريدة الأهالي عدد ١٨ فبراير ٢٠٠٤) فإن المتابع لمسيرة المسرح المصري على مدار العتدين الماضيين، لابد وأن يتوقف كثيراً عند اسم صانع العرض: خالد الصاوي. لا يرجع ذلك فقط إلى تعدد مواهب هذا الفنان (فهو ممثل ومخرج مسرحي وسينمائي ومؤلف درامي وقاص وشاعر وملحن) بل إلى إخلاص الصاوي (٤٥

عاما) على مدار مشواره لمشروعه الفني والفكري شديد الخصوصية، وذلك في إصرار ودأب لا يسع المرء إزاءهما سوى أن يشعر بالإعجاب والتقدير (بغض النظر عن اتفاق البعض أو اختلافهم مع ما يطرحه ذلك المشروع من رؤى) فداخل سياق يقع الممارس المسرحي فيه بين شقى رحى متمثلين في مسرح الدولة بهيكله البيروقراطي وتوجهاته الغائمة، ومسرح القطاع الخاص الذي يبدو في الكثير من صيغه التجارية متعلقا لذوق رواده وزايدا في أى محتوى فني أو فكري يتجاوز الخط السائد، في وسط هذا السياق بدأ مشروع الصاوي منذ ظهوره جزءا مهما من مشروع أكبر حمل لواءه معه أبناء جيله من "شباب" المسرح الحر ممن اقتحموا المشهد المسرحي في أوائل التسعينيات فأعادوا لذلك المشهد قدرا شير قليل من حيويته، وأثروه برؤاهم الجديدة وإن ظلوا هم أنفسهم (حتى يومنا هذا) يبحثون عن مكان يلبس بهم بوصفهم أصحاب صيغة مسرحية بديلة في حاجة لغطاء من الشرعية يضمن استقلاليتها واستمراريتها، ولا أقول التواصل بين أجيالها (بعد أن تجاوز معظم روادها مرحلة الشباب). وثانيا ما كان من أمر جهودهم تلك، فلا أظننى مبالغا حين أقول إن عرض خالد الصاوي "اللعب في الدماغ" - والذي اعتلى خشبة مسرح الهناجر في يناير ٢٠٠٤ وامتد عرضه، نظرا للإقبال الجماهيري الطافي حتى مايو من نفس السنة - قد مثل علامة فارقة في سعي فنان المسرح الحر للاعتراف بشرعيتهم بل وبشر بدخولهم - شاعوا ذلك أم أبوا- ضمن معادلة المسرح الجماهيري، أي بما طرحه عليهم ذلك الانتقال في لحقته التاريخية من مسؤوليات مختلفة ومنزقات أقل وضوحا ومن ثم أشد خطورا.

فالنجاح الجماهيري والنقدي شير المسبوق الذي حظي به عرض الصاوي لا شك قد طرح اسم صانعه - بقوة - لكي يقوم بدور المثقف الجماهيري (بالتوازي مع نجوميته السينمائية والتلفزيونية المتصاعدة والتي أسهم هذا العرض في تأكيدها وتسريع إيقاعها)، فغاية هذا المثقف أن يتجاوز حدود مهنته ويشتبك في حوار مع الجماهير ويساهم في خلق وعي جديد لديها (راجع مثلا الدونة التي يتواصل فيها الصاوي مع جمهوره على العنوان <http://khaledelsawy.blogspot.com>)، ومن ثم فإن تقييم الأعمال التي يقدمها مثل هذا المثقف الجماهيري، لا يمكن أن يقتصر على تأكيد أوجه التميز أو الخلل من الناحية الحرفية فقط (إذا صح وجود مثل هذا التقييم البتسر بالنسبة لأي عمل فني على الإطلاق)، بل يجب أن يسعى التقييم إلى ربط الشكل الفني، الذي يختاره العمل لنفسه بالسياق الذي يخاطبه وبما يطرحه العمل فكريا، وهو ما يقودنا بالضرورة إلى تحليل الأثر الثقافي والاجتماعي الذي يحدثه العرض داخل مثقلته (على تباين هوياتهم وخلفياتهم) - سواء وعى صانع العمل كافة أبعاد ذلك التأثير أم لا.

ولعل أول ما نلاحظه عند الشروع في مثل هذا التقييم أن عرض "اللعب في الدماغ" يبدو كمن يقف حائرا في منطقة ما بين الرغبة في التعبير الصادق عن مشاعر جماهيره العريضة والتواصل مع رؤاهم المتباينة والمتناقضة للواقع الذي يعيشونه، وبين رغبة صانع العمل التقديمية في تلوين جماهيره وتوجيه وعيهم وتوجيهها تنويريا، يكشف لتلك الجماهير حقيقة القوى الخفية للعملة الرأسمالية، والتي ما برحت تحاول تشكيل الواقع العالمي وتزييف وعي الجماهير الغافلة وفقا لمصالحها وأطماعها. ومن الأهمية بمكان هنا أن نشير إلى

ان هذا الدور التنويري الذي يختطه الصاوي لنفسه لا يقتصر مداه على مصر والعالم العربي، بل ان الصاوي يبدى حرصا متزايدا على تأكيد دوره بوصفه عضوا نشطا في الحركة العالمية المناهضة للعولمة، لذا فإن شريط الفيديو الخاص بالعرض — والذي أشرف الصاوي بنفسه على إخراجها — لا ينتهي فقط بأغنية الختام كما أداها ممثلو العرض (والتي سأعود إليها فيما بعد)، بل سرعان ما تقطع هذه الأغنية لقطات تسجيلية أخرى تصور العرض أثناء تقديمه على مسرح البيكولو بميلانو (العروف بتوجهاته اليسارية) حيث تصعد فتاة إيطالية إلى خشبة المسرح عند أغنية الختام وتؤدي في صدق واضح نفس الأغنية الحماسية مترجمة إلى اللغة الإيطالية، بينما يقف الصاوي إلى جانبها ممسكا لها بالميكروفون وعلى وجهه أمارات الامتنان والرضا، كمن يؤكد للجميع على عالمية الرسالة النضالية التي يطرحها.

وهكذا، فعلى مدار ما يقرب من ساعتين، يستخدم العرض مزيجا من تقنيات الكباريه السياسي والمسرح الشعبي وما يعرف بمعرض "الأجيتت بروب" (أي الدعاية التحريضية Agitational Propaganda)، بغية أن يصب غضبا جهاشا ومستحقا على تهجمات ثنائية الأنا والآخر، تلك الثنائية التي ما برحت العولمة تدعونا لتجاوزها، ولكنها في واقع الأمر تستغلها لصالحها لكي "تلعب في دماغ" العالم أجمع — بشماله وجنوبه — من خلال الترويج للنموذج الرأسمالي الغربي والإيحاء بتفوقه وحتميته باعتباره الخيار "الطبيعي" على إطلاقه ودون تمحيص، ومن هنا يأخذ العرض على عاتقه إبراز فساد الفضائيات العربية وتحالفها مع قوى الامبريالية الجديدة، مشيرا إلى أن ذلك النوع من الإعلام يساهم في تسطيح وعي الجماهير ويسوقهم إلى فساد أخلاقي وانهيار نفسي وقهبي يجعلهم عاجزين عن إدراك أو مواجهة أي خطر خارجي يحدق بهم في لحظات الأزمة.

ولعل اختيار شكل فني كوميدي يقترب في مناطق عدة من الجروتسك قد أغرى العرض برسم شخصيات — وبخاصة الأمريكي منها — على نحو أحادي البعد أشبه بسلسلة أفلام الرسوم المتحركة توم وجيري (والتي يشير إليها إحدى شخصيات العمل باعتبارها مثله الأعلى في الحياة). ومن هنا فإن العرض في انشغاله بالانتقاس عن أزمة الذات العربية في مقابل عنف المحتل الأمريكي يكتفي إزاء تلك الثنائية بانخاذ موقف المدافع، مقاوما الآخر الغربي — على إطلاقه أيضا — عن طريق السخرية والعنف المضاد (العنوي والمادي) ودونما اجتهاد واضح في تأمل ما يكمن وراء ذلك التقسيم المفرغ للعالم، وهو في موقفه الانفعالي الساحر لا يبدو فقط كمن لا يعابها بمناقشة تلك الثنائية — ناهيك عن دحضها وكشف زيفها — بل يبدو أيضا، عن غير قصد، كمن يسلم بصحة ذلك التقسيم المفرغ ويعترف بموقعه فيه طوقا نقيشا للغرب بكامله، أي أنه يبدو كمن يؤكد الثنائية الامبريالية ويكرسها.

منذ لحظاته الأولى يستهدف العرض إحداث تأثير صادم وحاد في نفوس متلقيه، إذ يقتحم الممثلون كافيديريا مسرح الهناجر وقد أمسكوا بالرشاشات وارتدوا ثياب جنود مشاة البحرية الأمريكية (المارينز) وحملون لافتات مكتوبة بالعربية، بها بعض الأوامر من "الحاكم العسكري للمنطقة" من قبيل "منعوا التفجيرات الانتحارية"، بالإضافة إلى نصائح مدرسية أخرى تبدو أكثر عبثية في سياق العرض مثل "الصبر مفتاح الفرج" و "اغسل يديك قبل الأكل وبعده". ويقتاد الممثلون/المارينز الجمهور تحت تهديد السلاح إلى صالة العرض وهم يلقون

بالأوامر في إنجليزية خشنة، بل يشتمون مع اثنين من الجمهور، رجل و امرأة في ثياب شعبية، حينما لا يبديان الانصياع اللازم لتلك الأوامر العسكرية. وحينما يكتمل الجمهور في المسرح يخرج علينا مدير الإنتاج (سيد الجناري) ليقرن التهيب بالترغيب: فيطلب منا مساعدته، لأن "الليلة لبش زي ما انتو شافين" ولأن منتج البرنامج على استعداد لأن يزيد حسنتنا كجمهور مدفوع الأجر إلى ستة دولارات كاملة، إذا أثبتنا أننا جمهور طيب ومتعاون، يصفق ويهلل حينما يشار إليه بذلك. وهكذا يجد الجمهور نفسه محاصرا بين عنف وغطرسة المحتل الغربي "في الخارج" وبين الاستسلام لاستغلال الآلة الرأسمالية التي تديرها حفنة متواطئة ومستغلة "في الداخل".

وهكذا أيضا يتحول المسرح إلى استوديو في إحدى القنوات الفضائية العربية - قناة الديمقراطية أو "الديمكراتية" كما تشير شاشة الفيديو المثبتة في أعلى عمق المسرح - ثم تهل علينا المذيعة نادية الضبع (ترمين زعزع) تتلنى وتتولى وتتاوه وقد غطت المساحيق الثقيلة وجهها، فترحب بنا في برنامجها "وحشتوني" وتقدم لنا في فخر ضيفها لهذه الحلقة: الجنرال توم فوكس الحاكم العسكري للمنطقة، والذي يلعب دوره في حيوية شديدة خالد الصاوي نفسه، وهو أيضا مخرج العرض ومؤلفه وواضع ألقابه وأشعاره، في مقابلة ساخرة بين سيطرة الصاوي الإبداعية على العمل وسيطرة توم فوكس الخشنة المتعجرفة على عالم العرض والمنطقة ككل.

ونلاحظ هنا أن اسم الجنرال يجمع في آن بين الإشارة من جهة إلى الجنرال تومي فرانكس قائد قوات التحالف أثناء غزو العراق (و الذي صرح مرة للصحفيين بأن جيشه لا يعبأ بإحصاء عدد الجثث المتساقطة في المعركة) والإشارة من جهة أخرى إلى محطة التلفزيون الشهيرة فوكس نيوز المعروفة بميولها اليمينية المؤيدة لسياسات بوش والمحافظين الجدد.

وهكذا، يقدم لنا العرض منذ لحظاته الأولى عالما ذكوريا خشنا حتى النخاع، عالم دارويني، قوامه العنف والبقاء للأقوى، ومن ثم لا يعبأ هذا العالم كثيرا بفهم الآخر أو تحليل منطقته، بل يرى في ذلك كله غباء وخنوعا لا مبرر لهما: يستعين العرض في بدايته ومنصفه بمقاطع من أغنية "تحب تشوف عنف" لفريق الراب الليناني "عكس السير" في إدانة لانتشار العنف داخل الثقافة الأمريكية السائدة وما تقدمه من أفلام، وسرعان ما يعقب تلك الأغنية أغنية راب أخرى يشدو بها الجنرال الأمريكي في نبرة متفاخرة عنيفة، فوسط طلقات الرصاص المنطلق من كل صوب، يتغنى توم فوكس بحبه الشديد للمصريين مدلا على ذلك بتعدد المفردات الغرابية التي يبدو التعرف عليها مرادفا لإدراك حقيقة مصر: كالقول والطعمية والمجاري والأغاني الراقصة ورقص هز البطن الذي يؤديه في إخلاص وانضباط عسكري أحد جنود المارينز المحيطين بتوم، فيثير هذا المشهد ضحك الجمهور المصري ويعطيهم إحساسا وقتيا بالتغوق على خصمهم الغربي المزهو بانتصاره، وقد بدا أمامهم على المسرح في صورة مزرية تهك على السخرية والكراهية في آن.

تطلب المذيعة من ضيفها الجنرال أن يختار بنفسه القصة الاجتماعية الفائزة في البرنامج، فلا يجد أفضل من قصة بعنوان "هات من الآخر" (دلالة على سيادة منطق

الاستسهال والتسطيح الذي يضيق ذرعاً بأي مناقشات متأنية). ويظهر على المسرح بطل القصة أشرف (جمادة بركات) وهو شاب تخرج في كلية التجارة منذ سنوات ويعاني من البطالة وتردي المستوى المادي والثقافي، بالإضافة إلى قدر غير قليل من الانتهازية وزدواجية المعايير: فهو يحدثننا في فخر عن شقيقته المحجبة ("البننت دي هي البننت والعرض والأم والوطن ... هي الشرف") ثم يظهروننا في نفس اللحظة عن خيانتها لأعرص أصدقائه بإقامة علاقة مع زوجته، معللاً ذلك بأن "الشباب تبعان"، بل إنه لا يتورع عن خيانة عشيقته نفسها بالاستيلاء على مذكراتها في البنوك، وهنا يتدخل هاتقيا في البرنامج والد أشرف "الحاج دويدار" والذي يتحدث في نبرة متدبنة وروعة عن ابنه البار بأهله (١):

دويدار (يمثل بميافة شديدة): أنا قدام العالم كله.. قدام التلفزيون والخلق وقبل ده كله قدام ربنا سبحانه وتعالى.. أشهد وأقر أن أشرف.. مثال لابن البار اللي هانت عليه نفسه وماهناش عليه أهله المحتاجين الجعائين، والخمس تلاف جنيه بول اللي بتقله بيهم الأخت.. أنا عارف بيهم.. وهم في جيبى دلوقتي! هي ربنا يحبهم لشبابها تقدر تجيب قدم عشر مرات، إنما أشرف.. غلبان.. شاب!!.. يجيب مئتين؟ يجيب مئتين؟

(جميع الممثلين يسلطون له، ينحنون لهم ويغادر الخشبة)

وبينما يتيح العرض لأشرف الفرصة لشرح بعض منطقته، بغض النظر عن تهاافت هذا المنطق وفساد، يبدو الانتهاز الأخلاقي لنساء ذلك العرض بلا أي منطق ينتقله، بل وتبدو تلك النساء - على مستوى اللاوعي - سببا وموضعا للجرح الذي يلحق بالذات فيصيبها بـ "عجز" أخلاقي ونفسي وجسدي. يتأكد ذلك في شخصية إنتصار، عشيقة أشرف وزوجة صديقة سالم (لاحظ المغارقة البريرة بين دلالة اسمها وهزيمة الذات)، فصح نهاية المسرحية نراها وقد سارت مغنية/غانية شهيرة من نجمات الفيديو كليب، تحظى من الجنرال الأمريكي بكل الرعاية و "الاحتضان"، وحينما تسترجع انتصار ذكريات طفولتها نرى أمها وهي تحترف البغاء مع السائحين الخليجيين بمباركة الأب الطامع في المال. وهكذا، في مغارقة مع كلمات أشرف الطنانة عن الشرف والعرض، يبدو العمل في أحد تفسيراته بمثابة صرخة ألم تطلقها ذات ذكورية جريحة تنتفض في غضب لانتهاك جسد الأمة، المادي والمجازي، على يد "أشقائنا" العرب في الماضي القريب، ولاستباحة هذا الجسد مجددا في الحاضر على يد "مغتصب" أمريكي يغالخر بقوته وذكوريته العنيفة.

وحقيقة الأمر أن العرض يكاد يخلو من أي أصوات إيجابية باستثناء رجل وامرأة يرتديان ثياب العمال الزرقاء (محمد عبد الوهاب وأوديت شاكر) يظهران على فترات متقطعة على مدار العرض لكي يتقاربا الجنرال، إما لفظيا عن طريق فضح الأسباب الحقيقية التي أتت به للمنطقة، أو فعليا عن طريق الكفاح المسلح الذي يقودهما بدوره إلى تصفيته جسديا في نهاية العرض.

وإذا كان توحد العرض مع البروليتاريا والطبقات الكادحة يبدو منطقيا في سياق إصرار العرض على تأكيد هويته الاشتراكية الماركسية، فإن أشد ما يثير الدهشة في ذلك

العمل، الذي يتحدث عن تزييف الوعي وضرورة خلق وهي بديل، يتمثل في ذلك الغياب غير المبرر لكافة تمثيلات المثقفين. فالصاوي في برنامج العرض يهدي عمله للمثقف الاشتراكي يحمي فكري "شريك في تشكيل الإطار الفكري لهذا العمل" ویرغم هذه الشراكة المعلنه فإن المسرحية نفسها تخلق من أي تمثيل للمثقفين ملتزمين على شاكلة فكري، أو مثقفون إيجابيين من أي نوع على الإطلاق.

وفي مقابل ذلك النفي للمثقفين، نرى مشهدا دالا تجري فيه المذبة حوارا مع أحد الكوادر في حزب ما، ولعله الحزب الحاكم، فيزيد كل منهما على الآخر، لإظهار محبته للسلام وكراهيته للعنف "لأن العربيات التي يتكسر دي عربياتنا احنا" كما تؤكد المذبة (فيما يذكرنا بمنطق الرئيس السادات عند إدانته لـ"انتفاضة الحرامية" في ١٨ و١٩ يناير). وهكذا، يوجه العرض نقدا لاذعا وسيرا لبعض آليات الخطاب الرسمي الذي يستخدم شعارات السلام، إظهارا للسلامة، متناسيا في ذلك السلام العادل يجب أن يركز على توازن القوى، والذي بدوره يؤكد ذلك السلام ويضمن استمراره.

إلا أن العرض في نقده للمشروع لمنطق السلام والتفاوض الذي يتبناه الخطاب الرسمي وبعض المثقفين يصل إلى مرحلة جد خطيرة، حينما يجاري بعض أشكال الخطاب الجماهيري السائد في نفي ذلك المنطق نفا انفعاليا وحادا. ففي إحدى فقرات البرنامج تقرّر المذبة أن تأتي بـ"الجميل والجمال"، أي أن تجمع كل أطراف الصراع بحضور الجنرال الأمريكي ومباركته: فتستضيف أشرف وعشيقته إنتصار ومعهما زوج العشيق: سالم (لاحظ اللعب على كلمات السلام والسالة والاستسلام)، وهو رجل هزيل فسيل، يخبرنا أنه مجروح "فجری بق" وأنه يدرك تمام الإدراك أنه لا قبل له بمواجهة أشرف "اللي زى الطور" ومن ثم يعلن مباركته لعلاقة زوجته بصديقه، فلا يفوت المذبة أن تشيد بسالم وتحتضره، لأنه يثبت للعالم كيف أننا قادرون على حل كل مشاكلنا عن طريق الحوار والرأي الآخر. هكذا، يبدو العرض كمن يعادل بين منطق الحوار على إطلاقه، والإخصاء المعنوي للذات وتخليها عن ذكورتها طواعية طمعا في نيل رضا "مغتصب" يباهى بقوته وفحولته.

ونكاي في الطابع الذكوري للعرض، يبدو عنصر التمثيل النسائي داخل العرض في أفضل حالاته: فينجد خالد الصاوي في إعادة توليف إمكانات نرمين زرع في دور المذبة نادية الضبع. فتستكشف زرع بعض المناطق المهجورة في صوتها الرخيم على نحو يسمح لها باستدعاء طبقات خشنة أقرب إلى الذكورية، تبرز بشكل جيد ومفجر للكوميديا التناقض بين فجاجة المذبة المتصاعدة في سعارها المادى والجنسى، وما تحاول إظهاره أمام الكاميرا من أنوثة ورقة مصطنعة.

وتبرز فاطمة السردى أيضا في دور إنتصار ولكنها تبرز على نحو خاص حينما تؤدي دور الترجمة في مشهد المؤتمر الصحفي لقادة التحالف. فتجيد المثلة هنا استخدام ملامح وجهها المحايدة ونبرة صوتها الآلية الخالية من أي مشاعر للتأكيد على عبثية ما تقوم به من عمل، إذ تبدو الترجمة الفورية هنا وكأنها تحاول - بلا جدوى - أن تغطي قفرا من وقار اللغة العربية الفصحى على حديث المحتلين المناقي للواقع والخالي من أي منطق.

قلنا إن العرض يؤكد على هويته الماركسية، بحثا عن صيغة نضال عالمي مشترك يجمع الجميع ضد مخاطر العولمة على اختلاف جنسياتهم وعقائدهم وتوجهاتهم. لذا نجد الصاوي في شهادته على تجربة هذا العرض يستدعي مشهدا شبيها، حينما يحدثنا عن احتفاء جماهير متباينة بالعرض:

وعلقت لافتة "كامل العدد" من أول ليلة للعرض في ٢٠٠٤/١/٢٥
لآخر ليلة عرض في ٢٠٠٤/٥/٥، تدفق الإعلام المحلي والعالمي وكبار الشخصيات العامة من الفنانين والشعبيين والسياسيين من مختلف الاتجاهات جنبا إلى جنب مع آلاف الطلاب والمهنيين، وحضرت عائلات بكاملها، صافحني بحرارة أبطال القوات المسلحة الذين حاربوا في ١٩٦٧ و١٩٧٣ وفي أعينهم دموع وحماس، رأيت منقلبات كثيرات يحضرن العرض، وحياتي أكثر من مرة رجال ملتحمون جنبا إلى جنب مع خليط من شيوعيين وناصريين وشباب من الحزب الوطني، وتحدثت للجمهور في ندوات عدة، وجاهرت بشعار المناضلة الشهيدة روزا لوكسمبورج "حين يصبح الظلم قانونا.. تضحي المقاومة واجبا"،

وفي البرنامج المطبوع يحتضن العرض شعارا له نفس المقولة للوكسمبورج، والتي صادق عليها جميع النقاد ومن تابعوا العرض واعتبروها مفتاحا لفهم مقاصده. إلا أن أحدا لم يتوقف كثيرا عند مفارقة اتخاذ العرض لروزا لوكسمبورج - بالذات - صوتا معبرا عنه ومحددا لأفقه، وما يحمله ذلك الاختيار في طياته من خلخلة للثنائية الأنا والآخر: فوقوف الذات في خندق واحد مع شخص ما في وجه عدو مشترك لا يستلزم بالضرورة أن نشترك مع ذلك الآخر في الدين أو العرق أو الجنس، أو حتى المواقف الفكرية والإيديولوجية. ومن ثم فإن لوكسمبورج، وهي في التحليل الأخير امرأة يهودية الديانة وبولندية الجنسية، لم تقنع بالتعبير عن مطالب بنات جنسها أو أبناء ديانتها أو حتى بنى وطنها، بل آثرت أن تدافع عن حقوق البسطاء والكاثرين في كل مكان. وهو أمر يدعو للاقتداء بها، حتى وإن اختلف فريق منا مع بعض مواقفها، ففي معرض رفضها للدعوات القومية، رفضت لوكسمبورج أن تقر حركات تقرير المصير، حتى تلك التي قامت دفاعا عن الشعوب القهورة، إذ رأت أن مثل تلك الحركات من شأنها أن تضعف شوكة الحركة الاشتراكية العالمية وأن تعضد نفوذ البرجوازيين الذين سيقفزون على مقاعد الحكم في تلك الدول المستقلة حديثا.

يبدو مغزى هذه المفارقة أقل وضوحا في العرض وإن لم يقب تماما: ففى مشهد فانتازي، يستدعي ساحرات ماكيت الثلاثة لكي يصور مؤامرات أرباب العولمة، نجد إشارة إلى ٢٥ مليوناً متظاهرا ضد العولمة ضد الحرب على العراق يأتون من كل بلدان العالم - بما فيها الولايات المتحدة نفسها- إلا أننا لا نرى هؤلاء المتظاهرين على الشاشة إلا ليضع شوان ولا نسمع صوته أبدا داخل العرض، لذا فإن دلالة تلك الإشارة الذكوية والمهمة للآخر الصديق، سرعان ما تضيع وسط طوفان الصور والمشاعر الغاشبة التي يصحبها العرض ضد الآخر العدو أو من يسميهم على سبيل التعميم بـ"الوحوش الشرائية".

وتتبدى خطورة الاختزال والتنميط في تصوير الآخر، ليس فقط في طمسهما للعالم الآخر الصديق، بل فيما يؤدي له ذلك التنميط من عجز عن إدراك كنه الآخر العدو، بكل ما يحويه ذلك الآخر من تناقضات وتعقيدات. يظهر ذلك بوضوح عند استحضار جورج بوش على خشبة المسرح ومايعقب ذلك من تصوير للرئيس الأمريكي وهو يتلقى - في غباء شديد يذكرنا بصورته في أفلام مايكل مور - دروسا مكثفة في مخاطبة العرب على يد البروفيسور ماسترماند، مثقف السلطة الذي يدعم العولة الامبريالية ويحاول أن يسبغ عليها الشرعية الفكرية.

فأمريكا جورج بوش التي يقدمها - عن حق - وهي تروج لثقافة العنف والانحلال الجنسي والأخلاقي، يقابلها على الطرف النقيض أمريكا المحافظة التي تدافع في بسالة عن "قيم الأسرة" والتي يحرص رئيسها في أحاديثه على استعارة الخطاب التبشيري المسيحي المتطرف، مقسما العالم إلى خير مطلق يتجسد في أمريكا وشر مطلق يمثلته أعداؤها (وهو ما يذكرنا في مقارلة ساخرة بحديث العرض عن "الوحوش الشرائية"). ولا يمكننا أن نكتفي برد ذلك كله إلى محض رياء أو نفاق أخلاقي، تمارسه أمريكا ذرا للرماد في العيون، بل يجب أن نراه بوصفه أحد مظاهر تصاعد الخطاب الأصولي الديني في العالم أجمع - سواء المتأسلم منه عندنا أو المسيحي في الغرب أو اليهودي في إسرائيل. وتبدو خطورة ذلك الخطاب فيما يضيفه على الصراع الحضاري - الزائف أصلا - من شرعية الحرب الدينية المقدسة، بحيث يبدو من يعارض منطق ذلك الصراع خارجا على الدين والوطن في آن (كما يحدث في تحرش اليمين الأمريكي المتطرف بمعارضي حرب العراق).

وبغض النظر عن موقف الصاوي وغيره من التقديمين من ذلك الخطاب سلفي النزعة، فإن تهيمش البعد الديني في تصوير العرض للصراع، يشكل - بلا شك - علامة استفهام كبرى، إلا أنه يبدو أيضا تهيمشا مفيدا، إذ يسمح للصاوي باستحضار الخطاب الجهادي استحضارا لحظيا، موظفا إياه لدعم موقف المسرحية النشائي دون أن يبدو هذا الاستحضار العابر مناقشا لهوية العمل التقدمية. يتجلى هذا في مشهد العملية "الاستشهادية" التي تنهي المؤتمر الصحفي لقادة التحالف:

انفجار ضخم وتندلغي الخشية لنرى شهيدا قصيرا على الشاشة للاستشهادي أثناء تحضيره للعملية مودعا أخيه وأباه الباكين وعلى الشاشة مكتوب "سجل لنفذ العملية" بينما صوته ينساب:

الاستشهادي: إذا كانوا هم فاكرين إنهم بالآباتشي والإف ١٦ حبهزمونا يبقوا فلطانتين، إحنا عندنا سلاح الإيمان، بحق هذا المصحف الشريف لأفندي الوطن بروحي، وليعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون.

تنظفي الشاشة وتدخل شابة معها شمعتان، وتشدو بلحن من التراث القبطي
ترثيه مجسدة بالشمع لوحة التجلي للسيدة العذراء وأجسام الضحايا ترحف
إليها..

فيبض النظر عن موقف الصاوي الفكري من الجهاد الاستشهادي فإننا نراه هنا
يسبغ قدرا من البعد العاطفي على الموقف، حينما نرى منفذ العملية وهو يودع أسرته، بل
يزيد من توحيد ذلك الخطاب الإسلامي حينما يدفع بنموذج السيدة العذراء إلى المشهد،
مشيرا بذلك - في قدر من العجالة والابتسار - إلى تماثل تجربة التضحية بالنفس في مجابهة
الظلم على مدار الأديان والعصور.

ينطلق العرض من رفض مبدئي لثنائية الأنا والآخر، ولكنه في غمرة انفعاله ورغبته
في التعبير يصدق عن لحقته التاريخية لا يعطي نفسه الوقت الكافي لفهم تلك الثنائية وتأملها
مسرعا على نحو أعمق: هذا الموقف المتأرجح وغير الحاسم هو الذي يتيح لنا، كل حسب
رؤيته الخاصة لتلك الثنائية، أن نصف عرض الصاوي بالشئ وتقضيه في آن، وبفسن القدر
من الصدق والحماسة، فالعرض يمثل محاولة من فنان شاب ومثقف لأن يشتبك مع قضايا
وطنه في إحدى أحرع لحظاته التاريخية، وهو أيضا عرض يغلي الصوت المثقف ويسخر من
منطق الحوار والتحليل الهادئ على إطلاقه؛ ويكاد يصف من يتبنونه بالخناعة والتهاون في
"شرف" الوطن، وبينما يعمل الخطاب الرسمي للمهادنة ويهتنئ نفسه على ما حققه من
استقرار وتهدة للأوضاع في خضم عالم متقلب، يمثل العرض خشبة مسرح الدولة في جرأة
ويتخذ من هذا الخطاب التكريسي موقفا تقديما راديكاليا، بل يتحدث صراحة عن ضرورة
"التغيير"، لكن فضيلة العرض الأساسية ليست التغيير، بل التنفيس عن مشاعر الجماهير
المكبوتة، فهو يتوحد مع ما استقرت عليه تلك الجماهير فعلا من قناعات، ويؤكد رؤاها
للعالم بكل ما بها من مناطق غائمة وتناقضات. ويأتي مشهد النهاية ليؤكد هذا التوجه
الديمقراطي للعرض، إذ يخاطبنا الخرج المؤلف بشخصه عند نهاية العرض ويرفض أن يفرض
علينا حلا للصراع الذي يطرحه:

فوكس يسبق صريعا.. تنزل على الشاشة مظاهرة ضخمة ضد الحرب عليها ملمح
من أغنية LET THE SUN SHINE IN والتي اشتهرت في خضم الحركة
العالية لمقاومة حرب فيتنام، ثم يبهض الممثل الذي يقوم بدور فوكس ليثير
لكابينة القيادة باعتباره مخرج المسرحية..

الممثل-الخرج: ستوب ستوب

صوت المخرجة المنفذة: فيه إيه؟

الممثل-الخرج: إحنا حنقق هنا وحنقلي المشهد الجاي

صوت المخرجة المنفذة: بس ده الفينال!

خالد: لا لا، إحنا حنشىل المشهد الجاي ونقف هنا.. كفاية كده!

يدخل الممثلون منقسمي الرأي حول هذا القرار..

الممثل-الخرج (للجمهور): يا جماعة المسرحية كده خلصت وإحنا ما عندناش
حاجة ثاني نقولها، يالله عشان لو جد عاوز يلحق الترو أو حاجة!

معثل : طب مفهش حل تقوله للناس؟

المثل-الخروج: لا أكيد فيه حل بس الحل مش هنا (مشيرا للخشبة)، الحل هنا

(مشيرا للمالة)، بس قبل ما تمشوا حنسمعكم حاجة أخيرة.. مزيكاً

وبغض النظر عن المغارقة غير المقصودة في أن بطل العرض وضاعه يبدو كمن يتخذ قراره "الديمقراطي" دون استشارة زملائه من الممثلين، فإن أغنية الختام التي تلي ذلك سرعان ما تحمل مغارقة أبعد أثراً، إذ تحدثنا الأغنية عن غد موعود سيك فيه الحب انفجاراً، فلا يتركنا العرض ننعيم بأي معان مجازية لهذا الانفجار (كأن "يفجر" الحب داخلنا طاقة كامنة تدفعنا لتغيير أنفسنا والواقع من حولنا)، بل نرى شرارة تنبث من وسط المسرح مباشرة إيماناً بانفجار حقيقي، في إشارة إلى الكفاح المسلح بوصفه المسبب الوحيد للخلاص، وفي إقصاء حاد لأي سبل أخرى للمقاومة، يمكن أن تتقاطع مع ذلك الكفاح المسلح فترشده فكرياً وتحول دون مسخه إلى محض عنف مضاد.

ومن التعسف بمكان أن نحمل عرض الصاوي وحده تبعة تلك التناقضات، فهي ليست سوى انعكاس طبيعي لتناقضات الواقع الثقافي والاجتماعي الذي ولد العرض في رحمته، والذي سعى الصاوي وفريقه لتجسيد مشاعره الغاضبة المكبوتة في صدق وحماسة جديران بكل ما حققه العرض من تفاعل مع جماهيره، وهو التفاعل الذي يجعل من "اللعب في الدماغ" بعد أربعة أعوام من ظهورها وثيقة مسرحية نادرة، تعبر بامتياز عن لحظتها التاريخية الملتبسة.

إلا أن إطلاق العنان لمشاعر الجماهير لا يخلق لديها بالضرورة وعياً جديداً بواقعها، ناهيك عن تكوين هذا الوعي أساساً. فالوعي الجديد لن يكون إلا يتجاوز الذات وكشف تناقضاتها وتعقيداتها في علاقتها بنفسها، وبالأخر، وبكل ما حولها.

الدراما المضادة للعولمة

قراءة فى مسرحية

• اللعب فى الدماغ، لخالد الصاوي



محمد الصبد

١- توطئة

فى كتابه "تشكيل العقل الحديث" يبين كرين برينتون أن النزعة القومية كانت فى القرن العشرين أقوى عامل توحيد بين شبكة المصالح والمواطف والأفكار القائمة التى توثق عرى الروابط بين الناس داخل جماعات سياسية قائمة على وحدة الإقليم أو الأرض. لقد كانت النزعة القومية إحدى حقائق الحياة، وكانت فى نظر جمهوره الناس عاطفة عميقة الجذور^(١). وفى سرعة يصعب إدراكها ضربت العولمة - منذ العقد الأخير من ذلك القرن - كوكب الأرض، وصارت فعا لأحلام الملايين من سكانه. لقد تحققت العولمة الاقتصادية التى يتصور معها البعد الهائل من الاقتصاديات القروية والإقليمية والوطنية فى اقتصاد عالمي شمولى واحد، لا مكان فيه للخاملين، بل يقوده أولئك الذين يقدرّون على مواجهة عواصف المنافسة الهوجاء^(٢). وفى مثل تلك العواصف صار وعد العولمة بزيادة الرفاهية - لا سيما لدى شعوب العالم الثالث - وعدا كاذبا، وصار اعتداء على الرفاهية والديمقراطية. لقد رأى كثير من المفكرين السياسيين فى مصطلح "العولمة" - فى حد ذاته - قدرا من التثليل والتعويض، وأنه يوحى بنوع من الشمولية للضربة للتساوي والحوار، مضفية على المصطلح شحنة شعاعية بجانب حملاته الوصفية، تقدمه وكأنه مثال أخلاقي إنساني سام، يجب السعي إليه. ويضيف محمد سبيلا إلى ذلك نظرا إلى العولمة من حيث هى شكل جديد من أشكال السيطرة أو الاستعمار، استعمار جدد آلياته وأساليبه بفعل التقدم التقني، فلم يعد قائما على احتلال الأرض، واستلحاق الكيانات والثقافات والرموز، بل أصبح قائما على تحويل العالم كله إلى سوق استهلاكية لمنتجات الغرب^(٣). وعلى رغم النظر غالبا إلى الوجه الاقتصادي للعولمة، فإن للعولمة وجوها أخرى عدة لا ينفصل أحدها عن الأخرى، كالعولمة السياسية التى تعني تسويق الديمقراطية والليبرالية السياسية أسلوبا للحكم بما يتصل بذلك من ثقافة حقوق الإنسان، والعولمة الإعلامية التى تعني ببث الصور والعلومات وسيطرة كبرى المؤسسات

الإعلامية ووكالات الأنباء العالمية على توزيع المعلومات والأخبار. لا تنفصل العولة الإعلامية مثلا عن العولة الاقتصادية. الإعلام الأمريكي الذي يعكس أسلوب الحياة الأمريكية يعكس في الوقت ذاته بنية الاقتصاد الأمريكي. الإعلام الذي لا يراعي الخصوصية القومية يصبح خطرا ووبالا على ملايين البشر الذين يتوجه إليهم. الطبيعي في مجتمع أو ثقافة ليس طبيعيا أو مناسباً بالضرورة في مجتمعات أو ثقافات أخرى. الطابع الخصوصي في كل مجالات الحياة هو الأمر العادي والطبيعي في أمريكا. وهو يعكس أسلوب الحياة الأمريكية، بدءاً من أدق تفاصيلها حتى أعمق معتقداتها وممارساتها الشعورية، إنه يعكس - كما يقول هيربرت شيللر Herbert Schiller - نظرة إلى العالم مكتفية بذاتها، وتمثل بدورها انعكاساً دقيقاً لبنية الاقتصاد ذاته. فالحلم الأمريكي يقوم على وسيلة الانتقال الخاصة، والمنزل المستقل للأسرة، والعمل في مشروع لا يملكه الغير^(١).

في عام ٢٠٠٠م كتبت النسخة الأولى من مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي. ولكن ظروفًا سياسية وفنية جعلت صاحبها يشعر مع فرقته المسرحية "الحركة" بالحاجة إلى نص أقوى. كان من أهم تلك الظروف السياسية اندلاع انتفاضة الأقصى ونشر الحرب على العراق. ساعدت هذه الظروف في ظل عولة إعلامية طاغية على إنتاج "اللعب في الدماغ". حدد الكاتب هدف النص بأنه الكشف عن دور الإعلام في تشكيل وعي الجماهير. الانشغال بالميديا موضوعا راهنا لنص درامي تبرره سياسة دولية وعولة إعلامية يراها بيت أبيض يعتقد بها عولة اقتصادية تحاصر العقول بمحاصرة البطون تحت مظلة أمم متحدة، تجيد الدعوة للتصالح حتى يصبح ذلك البيت الأبيض بيت الطاعة للمنطقة بأسرها. في "اللعب في الدماغ" تري الوجه القبيح للعولة: إنها العولة التي تخدع الناس وتجرفهم عن منظومة القيم والأعراف، وتلعب بهم كالدمي في سوق المصالح الخفية والظاهرة. تعترف منظورات أخرى بذلك الوجه، ولكنها ترى وجهاً آخر إيجابياً، هو أن عولة الإعلام تتيح للعرب منفذاً للمشاركة في ثورة تكنولوجيا الاتصال والإعلام والمعلوماتية، وأن تعدد وسائل الإعلام ونفاذها عبر الحدود السياسية للدول وتوفر تطبيقات الوسائط المتعددة Multi Media قد يقلل من قدرة الإعلام المحلي على إخفاء الحقائق والهيمنة السياسية وتزييف وعي المواطنين^(٢).

ومهما يكن من أمر، فقد اختار خالد الصاوي أن يودع التاريخ المعاصر استقباله المكتوب للعولة في هيئة شكل من أشكال الاتصال الجماهيري، هو هذا النص الدرامي بعنوان المختصر الدال "اللعب في الدماغ"، والذي يترجم وجهة نظر بعينها إلى الوجه القبيح للعولة، يدفعه إلى هذا عقد اجتماعي شمسي بينه وبين أبناء جيله ورأي عام سائد يقف وراءه ويدعم بكل طاقة حماسه وتوجهاته. معلوم أن اللعب في الدماغ بمعناه السيكلوجي هو محصلة عمليات التأثير الموجهة إلى استيعاب الأشياء وفهم العالم وتأويله وتعديله وفقاً لأهداف وحاجات خاصة. ولأن اللعب في الدماغ ينصرف معناه هنا إلى التأثير السلبي، فإنه يصبح - إذ ذاك - مرادفاً لتبديد طاقات الإنسان الفردية، وزعزعة إرادته الحرة، من أجل إحلال طاقات بديلة وإملاء إرادات أخرى.

اختار الكاتب وسائل الإعلام موضوعاً لمسرحيته، واختار من وسائل الإعلام أقوى تأثيراً في وعي الجماهير وهو التلفزيون، واختار من برامج التلفزيون أوسعها جماهيرية

وتنوعاً وارتباطاً بحياة الناس اليومية، وهي برامج المنوعات، واختار من برامج المنوعات برنامجاً يدعى "وحشتوني"، واختار أن تكون مقدمته من الجنس اللطيف وتدعى "نادية". واختار من حلقات ذلك البرنامج حلقة يعينها عن "أحلام الشباب". في اختيار "وحشتوني" اسماً للبرنامج و"نادية" اسماً لمقدمته تأثيرات عاطفية ظاهرة. تدخل النذبة - باسم البرنامج - إلى المشاهدين من مدخل الود البريء للتبادل من ناحية، وتدخل إليهم باسمها العربي الأليف المتداول من مدخل "أنا منكم وواحدة من الملايين" من ناحية أخرى. ولكي تكتمل دائرة استمالة الجماهير تصبح أحلام الشباب الموضوع العلامة على الرغبة في الظهور بمظهر الانشغال بعماد الأمة وارتداء جلباب الوطنية في سياق يصبح التعاطي فيه مع تلك الأحلام استهلاكاً لزمن اليبث. ومن دائرة الاستمالة الجماهيرية تدعو نادية إلى تلك الحلقة من تشاء من الضيوف، وتقدم ما تشاء من الفقرات، وتتلقى لضيوف بأعينهم ما تشاء من الأسئلة متظاهرة بالجرأة والصراحة، وإن كانت - في حقيقة الأمر - تخفي رغبة في تحميم صورهم ضاربة صفحا عن مشاعر المشاهدين. ولعل خير شاهد على هذا من المسرحية حواراتها مع "توم فوكس" الحاكم العسكري للمنطقة وسؤالاتها عما فعل للشباب تارة، أو عن آرائه في الوجود الأمريكي بالمنطقة تارة أخرى، كانت إجابات توم فوكس على مثل تلك الأسئلة فرصة لأن يعبر صانعو الرأي العالمي من الأمريكان وأذناب النظام عن النيات الحسنة، وأن ليس ذلك الوجود طمعا في البترول وفرض الوصاية والهيمنة، ولكنه لنشر الديمقراطية والحرية والرفاهية! يمكن أن تكون نادية ببرنامجها ذلك - وقد قدمت إلى المشاهدين على خشبة المسرح على أنها الرائدة الإعلامية - من داعى سياسة إعلامية قومية تدين بالعولة. ويمكن في الوقت نفسه أن تكون من ضحايا هذه العولة، وأنه قد غرر بها إعلامياً شأنها شأن الآخرين من ضحايا العولة بعامة: مقدمى البرامج أو المشاهدين. قد نرى هذه الاحتمالات خارج المسرحية احتمالات مقبولة، ولكن الذي يظهر لنا داخل المسرحية، وهو قُصدها إلى استضافة شخصيات يعينها مثل فوكس وماستر مايند وجورج بوش، فضلا عن الثلاثي الشبائي المصري: أشرف وسالم وانتصار رمزاً على فئة من شباب العولة المتهاك على المادة والمستثمر بالقيم، هو أقرب إلى القول بأنها - بهذا السلوك - تحول نسقا من الإعلام القومي المتأرجح - وفقا للإقليم واللحظة التاريخية - بين التواطؤ والتخاذل والمداينة.

جعل الكاتب من تلك الحوارات إذن مجالا رحبا - يعتمد بها فيه من فقرات واستعراضات - للكشف عن الطرق التي يفكر بها الشباب أو ضيوف البرنامج من شخصيات أمريكية كبرى مؤثرة في الرأي العام الغربي والعربي والتي يمكن بمفاهيمها العولية - أن يكون لها من ناحية أخرى - تأثير كبير في حياة الناس اليومية أو في نظرتهم إلى الأشياء والعالم. ولاشك أن الكاتب يدرك أن انتشار وسائل الاتصال وتبادل المعلومات قد جعل من غير الممكن القول بإمكانية العزلة. لقد صار القول بثقافة الدولة القومية زعما فارغا من الحقيقة؛ وذلك أن العالم - كما يشير مايك فيذرستون Mike Featherstone - قد تحول إلى شبكة من العلاقات الاجتماعية التي يحدث بين مناطقها تدفق في المعاني والبشر والسلع⁽³⁾. لاشك أن الكاتب يدرك هذا على مستوى المعرفة النظرية، ولكنه يرمى - على مستوى العلاقة الفعلية بين وسائل الإعلام والخصائص الاندماجية للأمة - إلى ضرورة مواجهة المعادلة الصعبة بين

هذه الخصائص والمحافظة على أصول الثقافة القومية والهوية القومية. أما وقد باتت تلك الهوية مستهدفة عبر طريق لا ينتهي، هو اللعب في الدماغ، فإن قطع هذا الطريق بمن جماهيري مؤثر قادر على المواجهة والرفض هو الفن الدرامي كان قد فرض نفسه.

٢- اللعب في الدماغ تجربة نصية جديدة

كان خالد الصاوي قد طمح إلى أن يخرج نص "اللعب في الدماغ" إبداعا جماعيا، ولكن ظروفًا ومعوقات مختلفة حالت دون ذلك، فانفرد بكتابته. بيد أن الأمر مع "اللعب في الدماغ" لم يكن أمر نص درامي فحسب، بل كان تجربة درامية كاملة، أخذت على عاتقها هدفًا قوميا نبيلًا، هو تعبئة الجماهير ضد العولة والهيمنة، وتكاد تنفرد بين ما صدر من أعمال درامية في هذه الفترة بهذا الهدف.

من المفيد في تحليل الظاهرة المسرحية التمييز بين المسرح الذي يعتمد على إخراج نص مكتوب من قبل Written text والمسرح الذي يعتمد على نص العرض Performance text. نص "اللعب في الدماغ" الذي بين أيدينا هو نص العرض الذي اختلف عن نسخة النص الأولى، من خلال الارتجال وإضافة الوسائل المعززة للتواصل بالجمهور نصية وغير نصية. يعني هذا بدهاء أن "اللعب في الدماغ" كتب على خشبة وبين أنفاس الجمهور. بيد أن نغما آخر من الكتابة المسرحية يمكن تمييزه من النقطتين السابقتين؛ وهو المسرحيات التي يكتبها كتاب مسرحيون يجعلون لاعتبارات إخراج النص مكانة خاصة، أو كتاب مخرجون مثل أعمال رافقت الدويرى وغيرها. ففى مثل هذه المسرحيات التي يعرفها الناس مكتوبة قبل عرضها، تعرف سمات خاصة من أهمها: وفرة الإرشادات المسرحية، وقدرة النص على استحضار العرض، والعناية بالتفاصيل الدقيقة التي تدنو بالنص من أن يكون السيناريو المكتوب للعرض.

لقد واهم الكاتب بين جماهيرية القضية المعروضة فى النص وبين الشفوة اللغوية المناسبة. كانت العامية لغة الحوار لكيلا تحدّ الفصحى من تلك الجماهيرية. ولأن النص هنا يتمتع بفرصة اختباره عرضا حيا على الخشبة ومسامع المتفرجين، فقد كانت بنية الحوار اللغوية طيبة للأداء الدرامي المحقق لما يمكن تسميته بالسلسلة التعبيرية للمشاهد.

يشهد نص "اللعب في الدماغ" - فى إطار تقنيات الصناعة الدرامية - بتوفر طائفة من الأساليب المبتكرة؛ كالاستحضار الفانتازى لشخصيات مهمة فنيا مثل شخصية "جورج بوش"، أو التفاعل الموضوعى والعاطفى بين الحوار البشرى والمقطوعات الشعرية الدرامية الاستعراضية، أو التفاعل بين الموضوعى والفشائى: بين خشبة المسرح والشاشة التليفزيونية التي وضعت على هذه الخشبة لتعطى الأحداث المعروضة امتدادا فضائيا وزمانيا مهما لخطاب النص، أو المواجهة بين مخاطبة النص لعين المشاهد وأذنه، عبر حوارات سريعة مختزلة وحضور حركى للشخصيات على الخشبة، لاسيما فى منطقة المقدمة، أو استثمار بعض التقنيات السينمائية مثل "تقنية الارتجاع" flash back للربط الزمنى بين مراحل من عمر إحدى الشخصيات المحورية، أو خروج المؤلف من النص، على معنى إطلاق العنان للحوار من حيث هو بنية لغوية دالة على بانيتها ومن حيث هو معنى يترجم الأفكار والمفاهيم

ووجهات النظر بعيدا عن اللغة الزائقة الميكروفونية الفجة. إن أروع النصوص الدرامية المؤلفة هي النصوص التي تشعر أنك أن لا مؤلف لها. خروج المؤلف من النص هو اختيار فني ووعى بشرورات الفن في آن معا. إنه اختيار فني يفسح به المؤلف ساحة الخطاب للتفاعلات اللغوية العضوية بين الشخصيات كما هي الحال في حياتها اليومية الطبيعية، وهو وعى بشرورات الفن يمنع المؤلف من أن يلعب مع شخصياته دور الملقن. في مسرحية "اللعب في الدماغ" حقق خالد الصاوي هذه المعادلة الصعبة. ولنتخير الآن هذه المسألة من خلال المقطع الحواري التالي بين نادية وتوم فوكس:

نادية: طيب اسمحلي بقى أهاجمك وأقول لك فرانكس إنت عملت إيه لشبابنا؟
يعنى يمكن إحنا بنقول الجنرال فوكس عمل.. الجنرال فوكس سوى.. قولنا بقى عملت إيه لشبابنا؟

فوكس: بصى نادية.. شباب أرى ده فى البنى من جوه .. شباب متين.. أنا إسأل نفسى.. شباب أرى آوز إيه؟ شباب أرى آوز أروسة!
نادية: أروسة؟! (تضحك).. اسمها إيه؟ قول كده تانى
فوكس: أروسة

نادية: يا خلاص! طيب جنرال فوكس يعنى يمكن لو قلنا الشاب عاوز عروسة..
فوكس يقدر يعمل إيه؟

فوكس: لا.. فوكس يقدر يعمل كتير

نادية: اسم الله!

فوكس: أنا جاي النهاردة وأنا جاهز للسؤال دى

نادية: (مصححة) ده

فوكس: ده ، وأشان كده أنا جايب معايا الأروسة ده

نادية: (مصححة) دى

فوكس: دى!

(يدخل ٢ من المارتنيز أحدهما يحمل عروسة باربى بالحجم الطبيعى منفوخة
ترتدى البكيني، والآخر معه عروسة باربى أخرى غير منفوخة)

نادية: إيه ده؟

فوكس: لا.. إيه "دى"؟! ٣!

نادية: إيه ده؟ إنت جايب للشباب عروسة؟

فوكس: الله ! مش هو آوز أروسة؟ أهه

نادية: أهيه

فوكس: أهيه! الأروسة ده.. دى.. فيه مزايا كتير

(جندى من المارتنيز يقدم لنا بيانا عمليا أثناء شرحه، والجندى الآخر يراقص العروسة على موسيقى تانجو وسط جو ضوئى موح)

فوكس: أولا .. سهولة العمل في أي هكبية، ثانيا النفع. يكوم الشاب ينفع الأروسة فتكون كبيرة، ثالثا النعومة.. هي من خامات ممتازة، رابعا لا تتكلم نهائى، هاسا لاتأخذ منه دولارز، سادسا وأهم حاجة إن الأروسة هتكون فى متناول الطبكات المحونة نادية: (مصححة) المطحونة.

فوكس: دى! هذا الأروسة هيكون فى السوبر ماركيتس الشهر الجاى بهمستاشر دولارز بس وتقدمه شركة سكس باربى.. مسا وتهية للشباب الأربى! " (اللعب فى الدماغ ص ٢١- ٢٢)

من المعروف أنه كلما كان المقصد الإجمالى للنص بئنا كانت دراسة الكاتب لشخصياته بما فى ذلك خطاباتها ودور هذه الخطابات في إبلاغ ذلك المقصد إبلاغاً فنياً بئنا. لقد أظهر الحوار بين نادية وفوكس تلقائية وترسلاً يثيران إلى مؤالفة عبرت عنها عبارات مثل "يا خلاصى" أو رفع التلطف في توجيه الأسئلة إلى الشيف، كقول نادية: " قولنا بقى عملت إيه لشبابنا؟"، بدلاً من: " ياترى ممكن حضرتك تقولنا إيه اللى تقدر تعمله لشبابنا؟". لقد وعى الكاتب حقيقة امتثال الحوار الدرامى لمقتضيات الشفرة المنطوقة. وهو ما يتجلى فى المقطع السابق فى صور عدة، منها: ميل المنطوقات إلى القصر، وعدم اكتمال بعض المنطوقات حتى آخرها، وميل الحوار أحيانا إلى استخدام جمل غير محكمة النظم، ودخول بعض العناصر الديالوجية مثل "معنى" و "بصى" ونحوهما.

أما الوجه الفنى لهذه الشفرة المنطوقة التى وفرها الكاتب للنص، فنراه فى:

١- فى ظروف غضب الجماهير من الوجود الأمريكى فى المنطقة والذي يعد توم فوكس جزءاً منه، نرى قصد الإعلام التليفزيوني الذي تمثله هنا نادية إلى مقابلة فوكس بخاسة، والسماح للمقابلة بمدة أطول، وطرح موضوع يعينه (هو مشكلات الشباب العربى)، والكشف عن استعداد فوكس لهذا السؤال استعداداً خاصاً: "أنا جاي النهارده وأنا جاهز للسؤال دى". مثل هذه المناقضة بين الموقفين سوف تستغل فى النص مثيراً عاطفياً لزيادة ذلك الغضب الجماهيري وانقلابه إلى موقف رافض لسلوك الإعلام الرسمي الذي لا يهالي بالقيم والشاعر.

٢- عندما يكرر الكاتب الدال "عروسة" على لسان توم فوكس الذي تتصرف ادعاءاته

عن الاهتمام بالشباب العربي إلى التقيض، ثم يجسد هذا الدال فى هيئة عروسة باربى (بالحجم الطبيعي منفوخة ترتدي البكيني وأخرى غير منفوخة)، ثم يجعل فوكس فى صورة المنهك فى تعداد مزاجها هذه العروسة الست، ثم فى التركيز على مزاجها ست بعينها (كسهولة الحمل والنفع والنعومة وأنها لا تطلب مالا... إلخ)، عندما يفعل الكاتب هذا كله، فإنما يريد لذلك الدال فى كلام فوكس أن يخرج عن معناه الجدي ليصبح له بعد لغوي سيميائي، هو الهزء والاستخفاف بطموح الشباب العربي المحدود من ناحية، وتحقير نظرتهم إلى الشريكة (والمرأة بعامه) من منظور الجنس والمادة من ناحية أخرى، وهو ما يمكن أن نراه - على مستوى أبعد من التأويل - نقداً لادعا يبالغ حد العداء لطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة فى المجتمع العربي والثقافة العربية بعامه.

٣- بناء الجمهور

من المعروف أن المسرح هو فن حتمية الجمهور Audience determinism. يبقى الجمهور دائما عنصرا متأصلا في المسرح. ما يقع على خشبة هو موجه - بطريقة ما - إلى الجمهور. المسرح - كما يقول جلين ويلسون G.Wilson - ساحة اجتماعية. والشعور بأننا جزء من مناسبة اجتماعية ما، أو من واقعة ما، تحدث الآن أمامنا، هو ما يميز خبرة الأداء المسرحي عن مشاهدة الأفلام أو التلفزيون. ويتفق ويلسون مع كثيرين في أن الخطاب الاجتماعي في المسرح يشتمل على ثلاث مجموعات من البشر هي: الكتاب (أو المبدعون) والمؤدون، والجمهور. وبين ويلسون أن المسار الأساسي للتأثير الاجتماعي يسير في الاتجاه نفسه: يقدم الكتاب المادة للمؤدين، ويقوم المؤدون بإحداث أثرهم الخاص في الجمهور. ونرى الكتاب والمؤدين حساسين لردود أفعال الجمهور، سواء أكانت ردود أفعال فورية immediate feedback أم صدرت على هيئة عملية إعادة تقييم طويلة المدى^(١٧).

إن القول بأن عصرنا هو عصر الجماهير التي تصنع التاريخ، هو قول يؤكد الاهتمام بالثقافة الشعبية منذ نهايات القرن الثامن عشر لدى فلاسفة مثل هرردر Herder الذين أدركوا الحاجة إلى إعادة اكتشاف الثقافات التي تجاهلتها المادة المكتوبة. ولعل ما نعرفه في النظرية النقدية المعاصرة ما يدعم القول السابق. في نظرية التلقي لم يعد النص في حد ذاته موضع الاهتمام وإنما كيفية توليد التلقي لهذا النص وتأويله. والنص المسرحي يتحول حتى في حالة وجوده نصا مكتوبا ومصدرا للعرض إلى مجرد عنصر واحد ضمن منظومة العرض بين الجماهير.

لقد كانت الكيفية التي نقيم بها تواسلا فعلا بين الجمهور والخشبة السؤال الأهم في المسرح المعاصر. وفي مقالته عن "الوضع الراهن لنظرية المسرح" يشير يان سوكاروفسكي J. Mukarovsky إلى أن إقامة مثل هذا التواصل هي أقوى المشكلات التي حاول المسرح المعاصر أن يحلها بطرق مختلفة^(١٨).

لم يكتب نص "اللعب في الدماغ" كتابة تقليدية، ولم يكن التعامل مع جمهوره تعاملًا تقليديًا. لما كان المقصد الإجمالي لمسرحية "اللعب في الدماغ" هو - كما أشرنا - رفض الوقوع القهري أو الاختياري في فخ العولة بعامة والعولة الإعلامية التي تفتح للساسة في الغرب الأمريكي أبواب اللعب في الدماغ العربي بخاصة، فقد سعى الكاتب/ المخرج مع فروقة المسرحية "الحركة" إلى أن يهني في وعي الجماهير من المثورات والحوافز ما يجعل من ذلك الرفض موقفاً أيديولوجياً شعبياً عاماً. ما عهده المسرح العربي هو الدعاية المباشرة للعرض في وسائل الإعلام المختلفة. ولكن الأمر كان مختلفاً تماماً مع هذا العرض. لقد حمل المؤدون على كاهلهم مسئولية الدعاية الأيديولوجية للمسرحية عن طريق الاتصال المباشر بالجماهير في مناسبات شتى وتهيتهت نفسياً وعقلياً لاستقبال العمل والتفاعل معه. ولاشك أن بناء قاعدة جماهيرية حقيقية للعرض عمل منهك وخارج عن مسئولية الممثلين، ولكنه في اعتقادهم كان جزءاً لا يتجزأ من تجربة درامية نبيلة المقاصد. ويحكي خالد الصاوي في مقدمته للنص تفاصيل الشوار، نوجزها فيما يلي:

١- دعا الكاتب/ المخرج الفرقة للبدء من الشارع والاشتراك في مظاهرات الاحتجاج ضد ضرب العراق، وتعليق الشارات، والمشاركة بهتافات مغناة. سينعكس ذلك بالضرورة على تأكيد مصداقية ما تقوله المسرحية بين الجماهير وتؤكد إحساس المثاليين بأن العرض صار رسالة.

٢- بلورة كثير من التصورات السياسية في إطار ما قدمته حركات سياسية تشمل المجتمع المدني مثل حركة ٢٠ مارس من أجل التغيير ونشطاء مركز الدراسات الاشتراكية بالقاهرة. وفي ذلك كله ما يجعل تصورات العرض السياسية امتدادا لما تصوج به الساحة السياسية والثقافية من تصورات.

٣- قيام الفرقة بتوزيع المنشورات والبيانات السياسية على تجمعات الشباب في المدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية، وفي تجمعات أخرى مؤسسة كالجامعات والأندية ومعرض القاهرة الدولي للكاتب. وقد كانت لغة تلك المنشورات صريحة ومباشرة، ومنها مثلا: "عاوز تقول لا للاحتلال الأمريكي والعنوان الصهيوني؟ عاوز تقول لا للفساد والفقرة؟ انضم لنا في "اللعب في الدماغ"!

٤- دعت الفرقة مئات النشطاء والطلاب وبعض كبار الفنانين من أصحاب المواقف من أجل دعم العرض والدعاية له. وقد صار هذا من أساليب الدعاية المؤثرة في المسرح المعاصر، ويعرف باسم "إحياء المكانة الرفيعة Prestige Suggestion " حيث يُبعث بالدعوات والتذاكر المجانية إلى مجموعة من الأفراد المشاهير أصلا في حضور العرض حتى ينتقل قدر من مكانتهم الرفيعة إلى هذا العرض".

٥- وطدت الفرقة علاقتها بالجمهور أثناء فترة العرض، وذلك بتوزيع استمارات التعارف واستطلاعات الرأي، من أجل الوقوف على نوع الجمهور وانطباعات وآرائه في العرض.

بهذه أن بناء الجمهور على هذا النحو كان نوعا من العلاقة التفاعلية المثمرة بين الكاتب والجمهور أو بين النص والعرض. ولأنك أن نص العرض قد شغف من التعديلات والزيادات ما يؤكد شراكة الجمهور للكاتب في إبداع العمل الدرامي. ولا أدل على رعاية الكاتب/ المخرج للجمهور من سماحه للمثاليين في بعض المشاهد بالارتجال الفوري وفقا لمزاجه ليلة العرض ووفقا لما تفرضه مقتضيات اللحظة، بل ليس أدل على ذلك من تضمن النص بعض شعارات الجمهور وهتافاته في مظاهرات الاحتجاج ضد ضرب العراق.

٤- اللعب في الدماغ نصا مضادا

ينطلق مسرح الرفض من رؤية حرة للأشياء والعالم. تمس دائرة الرفض جميع تداعيات العولة الإعلامية وتأثيراتها السلبية في الدماغ والوجود الإنساني كله. ونحسب أن قوة الرفض هنا معادلة لقوة الانتماء إلى المبادئ، الإنسانية الأصيلة بعيدا عن حسابات المكاسب والخسائر المؤقتة. لقد بنيت مسرحية "اللعب في الدماغ" على استراتيجية أولية، هي استراتيجية "الموقف اللثير الفعال" التي تعبر عنها طائفة من المشاهد المهمة. وإذا جاز لنا أن نرى هذه الاستراتيجية شكلا من أشكال الصراع الدرامي، فإنما هي - في هذه الحال -

شكل رسمت ملامحه الصراعات بين المفاهيم بين فئتين من الشخصيات: فئة الشخصيات الممثلة للوعلة (توم فوكس - ماستر مايند - جورج بوش) أو الداعمة لها والمتأثرة بها (نادية - رشا/ أشرف - سالم - انتصار) وفئة الشخصيات المنقلبة عليها وعلى مثلثيها وداعبيها والمتأثرين بها (أحمدين - بدوي - شخصية الصلحي - شخصية الاستشهادي).

ولما كان للعب الغربي في الدماغ العربي من الأقتعة على الصعيد الإعلامي والسياسي والاقتصادي ما لا يدركه الحصر، فقد كان من الضروري لنص يتبنى قضية اللعب في ذلك الدماغ العربي عن جرأة وكفاءة ويقف من جميع تلك الأقتعة موقف الكشف والتعرية أن يستخدم من الوسائل التقنية ما يراه مناسباً كذلك، وكان من أهمها: الخطاب المباشر إلى الجمهور في البداية والنهاية، وابتكار ما يمكن تسميته بالفناء الدرامي الإضافي، وتوظيف الشعارات والهتافات، والتعرض والمفارقة، والتشخيص الدرامي، والأغاني الدرامية.

(أ) خطاب البداية والنهاية

أما الخطاب المباشر إلى الجمهور في البداية والنهاية، فقد كان من التقنيات الاتصالية المهمة في تعبئة الجمهور وتحريضه على الفعل الإيجابي. يبدأ النص بمشهد ساكن لكنه يشد الانتباه لأهمية ما يواجهه مدير الإنتاج سعيد شوكت إلى الجمهور. يقول مدير الإنتاج: "سلامو عليكم.. أخوكم سعيد شوكت مدير الإنتاج، والنبي يا إخواننا زي ما إنتو شايخين... البرناج الليلة دي لبش ع الآخر.. عايزين نظبط شغلنا عشان الليلة تمدي على خير... لما نقول تصفيق نصقف، شحك نشحك، دياولو.. الحاج زهدي منتج البرنامج ده بيضحي التضحية الكبرى ويقولكم إن الحسنة ممكن تزيد، والخمسة دولار اللي هياخذها الكمارس منكم ممكن يبقو سته، نصصح بقى وما ننشاش إننا على الهواء، ليلتكم فل، جاهزين يا ريس، كاميرات" (اللعب في الدماغ ص ١٨ - ١٩). كان الجمهور قبل دخوله إلى قاعة المسرح قد اعترضته جنود المارينز بهدف استقزازه، وهو ما زال مستقزاً بمحاصرة هؤلاء الجنود له بعد دخوله إلى القاعة. كانت هذه الحيلة الفنية من عمل الكاتب/الخروج للتأثير في الجمهور وتوجيه استجابته إلى اتخاذ موقف مضاد من هؤلاء الجنود ومن يمثلونه. وسوف تسترعى انتباه الجمهور في مثل هذه البداية المبنية على الخطاب المباشر أو الخطاب وجها لوجه أمور عدة من أهمها:

١- أن مدير الإنتاج، والذي يمكن أن يكون رمزاً على الإعلام التلفزيوني أو المؤسسة الإعلامية الرسمية بعامه، لا يتورع عن التدخل في تحديد لحظة استجابة الجمهور "لما نقول... ونوع الاستجابة" لما نقول تصفيق نصقف، شحك نشحك".^١ يمكن لمثل هذه العبارة على لسان مدير الإنتاج أن تكون مؤشراً على سياسة إعلامية لا تقم وزناً لحق الجمهور في التعبير عن استجابته الحقيقية. ويمكن على مستوى آخر القول بأن الهدف الخفي لمثل هذا النوع من برامج الترفيه التي تغص بها القنوات هو السلبية. الجمهور محاصر باختيارات غيره وقاصر ذاتها عن الاختيار أو التعديل أو الإنهاء. كان هيرت شيلر قد أشار في كتابه "المتلاعبون بالعقول" إلى أن (السلبية) هي الهدف النهائي

لتوجيه العقول، وأن ليس التلفزيون سوى الوسيلة الأحدث والأبعد تأثيراً في مجال إشاعة السلبية الفردية^(١).

٢- وقد يثير انتباه الجمهور أيضاً ما يصرح به مدير الإنتاج هنا، وأن منتج البرنامج الحاج زهدي "بيضحى التضحية الكبرى" (ولاحظ دلالة التعريف) في الوقت الذي يدور الكلام فيه عن برنامج تقدمه مذيعة معولة مبتذلة تفخر بين يدى الجمهور بأنه يقدم "أحدث الإبداعات في عالم الفيديو كليب". وربما كان في الاحتفاظ بلقب "الحاج" في السياق السابق ما يشير إلى وقوع الخطاب الإعلامي القومي فيما يقع فيه الخطاب العربي بعامة من مفارقة الدولوات لدوالها. الحاج زهدي هذا لا يرى غضاة في إنتاج مثل هذا البرنامج الذي يتسع لأحدث الإبداعات في عالم الفيديو كليب"، والذي ينبغي له في حقيقة الأمر أن يكون مرادفاً - من منظور القيم الأخلاقية والدينية - لعالم الغواية؛ على الرغم من أن اعتماداً آخر يبدو - للوهلة الأولى - هدفاً يتسع له البرنامج نفسه والحلقة نفسها؛ وهو مناقشة مشكلات الشباب. بيد أن الجمهور سوف يكتشف بعد قليل أن ضيوف البرنامج من الشخصيات الكبرى والشباب هم جميعاً من شريحة اجتماعية تضرب بتلك القيم الأخلاقية والدينية أيضاً عرض الحائط يمكن لهذه العظييات في مجملها أن تنمي في الجمهور شعوراً بغوضى واضطراب يعانتهما الإعلام التلفزيوني في الوقت الذي يعزف فيه دائماً برؤسا على نغمة الإعلام المتوازن!

أما نهاية المسرحية، فلم تكن نهاية تقليدية؛ أي لم تكن من النوع الذي يتوقعه الجمهور في حين بعينه. لقد علقت النهاية هنا بشعور ما يسميه النص "المثل - المخرج" بأن شيئاً ما لا يمنع من النهاية. يطلب هذا المثل - المخرج التوقف عن مواصلة العرض؛ وذلك أن اللعبة - فيما يبدو - قد انكشفت داخل النص وخارجه. لم تعد مواجهة لعبة التسليل على خشبة المسرح. ينبغي لها الآن أن تنتقل إلى فضاء الصالة، إلى الجمهور الذي عرشت المسرحية بين يديه تفاصيل اللعبة وأسرارها. وليس التحام الممثلين بجمهور المسرحية داخل الصالة ثم الانتقال من فضاء الصالة إلى فضاء الشاشة التي تعرض جموع الجماهير في الشوارع كأنها الامتداد الطبيعي لجمهور المسرحية أو كأن جمهور المسرحية شريحة حقيقية من جماهير الشوارع: صار الكل واحداً أمام لعبة العولة - الهيمنة.

(ب) الفضاء الدرامي الإضافي

من المعروف أن الفضاء الدرامي هو - في المقام الأول - فضاء الخشبة. في مسرحية "اللعب في الدماغ" أضفيت فضاءات أخرى لعبت أدواراً مختلفة في ترمية اللعبة والتواصل مع الجمهور. في صراع الوسائل والغايات ابهتكت المسرحية حيلتين اثنتين لتوسيع فضاء الخشبة، وهما:

١- فضاء الساحة: "حين يصل الجمهور للساحة خارج المسرح يجد جنود المارينز الأمريكيين في استقباله، يتولون تفتيشه، ويحمل بعضهم لافتات بالعربية موقعة من الحاكم العسكري الأمريكي للمنطقة: (ممنوع العمليات الانتحارية) (أبرز الهوية لدى الطلب) (ممنوع التحرش بالمارينز) (الصبر مفتاح الفرج)!

يُندس بين الجمهور ممثل وممثلة في هيئة شعبية، فيمنعهما المارينز بالقوة، ويتطور الأمر بسرعة، فيتم تثبيتهما أرضاً، ويطلق المارينز النار في كل اتجاه. يتدخل ممثل وكأنه مدير الإنتاج حيث يخلص الشابين، ويدفعهما للمسرح وكأنهما يعملان لديه. ويؤجر المارينز الجمهور لدخول قاعة المسرح " (اللعب في الدماغ ص ١٨). هكذا تمتد الحدود الطبيعية لفضاء المسرح لتشمل المسرح كله (ومن ضمنه الجمهور) مؤسسة لبناء الجمهور وتشكيل وعيه الحقيقي. لقد وضع الجمهور منذ اللحظة الأولى التي وطئت فيها أقدامه فضاء الساحة تحت ضغط فعل المارينز، ولن يكون رد الفعل إلا الدخول إلى الصالة ومتابعة أحداث الخشبة بموقف الرفض وشعور الكراهية. هذه حيلة فنية مبتكرة من حيل الكاتب/ المخرج للتأثير في كيفية تلقي الجمهور لخطاب اللافتات ولخطاب جميع من تمثلهم قوات المارينز داخل المسرحية. لقد شارك الجمهور في العرض قبل أن يبدأ العرض، وشارك في عمل النهاية بعد النهاية.

٢- فضاء الشاشة: فقد وضعت شاشة التلفزيون على المسرح في تفاعل متصل مع فضاء الخشبة. تعرض الشاشة أحياناً مشاهد خارجية تمثل امتداداً لمشاهد مناظرة على الخشبة، وتعرض أحياناً أخرى المشهد نفسه الذي يتابعه الجمهور على الخشبة. معروف أن الشاشة لا تعتمد على المناظر المشيدة صناعياً، وهو ما يعني أن المناظر الطبيعية على الشاشة أقوى تأثيراً ومباشرة في التعبير عن الأفعال. إن الأحداث التي يُعبر عنها في العرض المسرحي بالحوار سوف تنتقل إلى مشاهدي الشاشة عن طريق السياق المتتابع من الصور المرئية. وقوع الشاشة مع الخشبة في تفاعل متصل عند نقل الاحتجاجات ومظاهرات الجماهير الحقيقية في الشوارع ضد ضرب العراق كان حيلة فنية ناجحة لبث الدينامية في مشاهد العرض المسرحي. لقد منحت تقنية الشاشة الفضاء الدرامي امتداداً بصرياً وانفتاحاً فضائياً للخشبة إلى خارج حدود المسرح وجعلت للخشبة وأفعالها مرجعيتها الواقعية التاريخية. المشاهد التلفزيونية التي يتابعها الجمهور مع مشاهد الخشبة سوف تعطي إحساساً بتنوع الزمان والمكان والحدث والحركة والفضاء.

(ج) الشعارات والهتافات

ارتبطت الشعارات والهتافات بالتعبير عن التوجهات والمطالب السياسية والاجتماعية لقطاعات عريضة من الجماهير أو المجتمع بأسره. ومن الطبيعي أن تفرض الوظائف التواصلية للشعارات والهتافات أن يتميز نسيجها اللغوي بميزات خاصة، من أهمها: الإيقاعية، والتلازم الصوتي، والقصر، والمقابلة، ورعاية الموقف، والفردات المتداولة، وقوة المضمون. وعلى رغم تميز الشعارات والهتافات بأنها ابنة اللحظة، فإنها قابلة للتكرار في السياقات المناسبة.

تنشأ الشعارات والهتافات نشأة فردية، ولكن طبيعتها التداولية تجعلها ملكية عامة. ولاشك أن الشعارات والهتافات نتاجات لغوية لأيديولوجيات مستخدمها، ومن ثم يعول عليها وسيلة من وسائل التشخيص بالفكر. والشعارات عملة ذات وجهين: قد تكون حقاً خالصاً، وقد تكون حقاً يراد به باطل. والمعوّل عليه في جميع الحالات هو فهم الوظيفة في

شوه الظروف والملاهي. في مشهد فانتازي يدور حوار بين نادية وجورج بوش، وتحرص المسرحية على نقل بعض من شعاراته: "إننا يوم ما فكرنا نيجي المنطقة دي ماكناش بنفكر أبدا في زيت أو في سنة! (بتقول أري لأرب) و(ديمقراطية للأرب)". وفي سياق آخر يردد شعاره (البترول بتولكم... الديمقراطية ليكم)!. وفي مؤتمر صحفي تتفاعل به الشاشة مع الخشية، يتباهى الضباط الأمريكيين بالقوة العسكرية لقوات التحالف في العراق بهتف أحد الصحفيين العرب شغبا: "لو خدت من الكلب صوف.. تاخذ من قوات التحالف معروف!". الشعار الأول نموذج على حالة تستخدم فيها الشعارات للتضليل والتلاعب بالعقول، والشعار الآخر نموذج على حالة تستخدم فيها الشعارات سلاحا للردع من ناحية وإعادة الوعي من ناحية أخرى.

(د) الأغاني الدرامية

رأينا من قبل تفاعلا قويا بين الشاشة والخشية، ونري هنا تفاعلا مماثلا بين الأغنيات الاستعراضية الدرامية الشعرية والحوارات النثرية. الأغنية في معظم الحالات تصعيد للأفكار والانفعالات التي يضمها الحوار. وهي ترد متوائمة مع مسار الأحداث من ناحية، كما تبدو متنافمة ومتكاملة في تتبعها النصي حتى لنري بعضها رد فعل لبعض من ناحية أخرى. بعد انتهاء مدير الإنتاج من كلامه في بداية العرض يظهر فوكس وسط الجمهور محييا إياه بعبارات إنجليزية قصيرة ثم يصعد على الخشبة مصاحبا نادية والعمالين، ثم يقدم فوكس مع جنود المارينز استعراضا غنائيا:

سألوني تحب إيه يا توم أنا قلت الحرية
أنا أحب المصريين كثير والأمة العربية
أنا أحب الأهرامات والسكر النبات
وحتى البكايتورات والفول والطعمية
سألوني تحب إيه يا توم أنا قلت الإنسانية
السود والصفر والهنود الحمر والناس اليابانية
أنا أحب الباكستان وكمسان أفغانستان
وأول أمريكاستان والدينيا الأمريكيةانية
سألوني بتضرب ليه يا توم أنا قلت بلاش ضباوة
النار دي حاجة لازم علشان تيجي الحلوة
علشان ديمقراطية والاما الرأسمالية
هيموت الناس الكاكا دول وتيجي دنيا ثانية

تعزف الأغنية الاستعراضية هنا على لحن نهالك توم فوكس في حب مصر والأمة العربية وغير ذلك من مشاعر الحب المزعوم للإنسانية جمعاء، ثم يبين للناس (الذين يصفهم بالغباء) وهي صفة ترد إليه تعريضا، أن ضرب العراق كان من أجل نشر الديمقراطية وحياة الرفاهية، وهي شعارات أثبتت كذبها وتهاويها على أرض الواقع. وتظل مشاعر الغضب والغيط تجاهه مختزنة في نفوس الشايبين اللذين رأهاهما مع دخول الجمهور إلى ساحة

المسرح، وهما يمثلان الشباب المصري الوطني. حتى نرى في كلام أحدهما - وهو سعد - رد فعل مساويا لفعل توم فوكس في القوة ومساذا له في الاتجاه:

سألوني بتكره إيه يا سعد أنا قلت المجرمين
إيديكم فيها زيت ودم ودايمسا كذابين
حرية مين يا نذل؟ ديمقراطية مين؟
الناس بتموت في كل الكون... وانتو السفاحين

وكذلك الحال في الهتافات، فقد لعبت في المسرحية دور تصعيد الغضب الجماهيري لضرب العراق ورفع الروح المعنوية والمطالبة بالتغيير ووقف الاحتلال. وقد كان من أبرز الهتافات في النص وأقواها ما نقله الكاتب من هتافات الجماهير الفعلية في الشوارع:

يا أمريكا لمي كـلابك	مهما يحصل مش هنهابك
علي وعلي وعلي الصوت	إللي هيهتف مش هيموت
على وعلى وعلى كمان	ضد صهاينة وأمريكان
اسمك صابر يا مصراوي	والصهيوني في ذلك غاوي
أول يوم ضريك بالغارة	ثاني يوم ذلك بسفارة
ثالث يوم بقلوس أمريكا	رابع يوم سيما ويولوتيكا
خامس يوم لازم تحرير	التغيير التغيير

(اللعب في الدماغ ص ٧٠)

من المعروف أن الخرج المسرحي يحرك مثليه من منطقة على خشبة المسرح إلى منطقة أخرى وفقا لتسهره النص في مشهد كامل أو جزء منه^(١٧). وقد جعل الكاتب/ المخرج كتلة الممثلين في المشهد السابق على الهتاف تتجمع على الخشبة متقدمة بصلاية تجاه الجمهور. تكاد الحركة من مؤخرة المسرح إلى مقدمته أن تكون الحركة الغالبة. وهي حركة قوية في كثير من الأحيان. والحركة القوية من المؤخرة إلى المقدمة تعني الاقتراب في مواجهة الجمهور. ونستطيع أن ننظر إلى نمط الحركة المهيمنة في مثل ذلك المشهد في ضوء المبدأ الرئيس لسميحاء المسرح؛ وهو أن كل شيء على المسرح يعد علامة. جمع الممثلين على الخشبة في المقدمة في هيئة كتلة واحدة علامة على رسالة تريد اعتبارات العرض تبليغها إلى الجمهور على نحو غير مباشر، لعلها: قفوا بصلاية في وجه أمريكا وكلاهما في الداخل والخارج! كان هونزل جيندرش Honzel Jindrich قد جعل خشبة المسرح ذاتها علامة على رغم أن خشبة المسرح هي عادة مبنى مشيد، وأن طبيعتها التشيدية ليست هي التي تجعلها خشبة مسرح، وإنما الذي يجعلها كذلك أنها تمثل الغشاء الدرامي^(١٨).

(هـ) التعريضات والمفارقات

"اللعب في الدماغ" نص درامي تلقى وراه رؤيا. تتنطق هذه الرؤيا استراتيجيا من تقديم الموضوع إلى الجمهور بصورة غير انهازامية أو ميلودرامية، إذ كان سلاح المسخرة من الشخصيات المحورية: توم فوكس وماستر مايند وجورج بوش عن طريق التعريض والمفارقة

هو سلاح الردع المعنوي لتهز سلوك الغرور والمغالطة والاستخفاف بالآخر الذي لم تخرج عنه قط تلك الشخصيات.

في التعريض نذكر شيئا لندل به على شيء، لم نذكره. ونلاحظ اعتماد الدراما السياسية المضادة كثيرا على هذه التقنية، وذلك أنها ترمي إلى التهمك والانتقاص وإسقاط النزلة وحط القدر. تقدم نادبة ضيقها توم فوكس إلى الجمهور الذي يعرف أنه رمز الهيمنة هكذا: "ضلعنا النهارده هو الراجل اللي دخل قلوبنا كلنا ببساطته وحيويته، الراجل اللي أعاد البسمة لشغايف الملايين، الراجل اللي نور لبالينا وملاها حب" (اللعب في الدماغ ص ٢٠). في كلام نادبة تعريض بها يحط من قدرها أمام الجمهور في الوقت الذي قدمت فيه منذ قليل على أنها "الرائدة الإعلامية"، وذلك أنها خلعت على فوكس من الصفات ما لا يمكن بحال أن يوصف به. ولأشك أن التعريض بمصادقية نادبة - من خلال كلامها السابق - هو - من جهة أخرى - تعريض بمصادقية البرنامج ذاته.

وكذلك الحال في المفارقة، لا يقود الكاتب الجمهور إلى الوقف الانتقادي من الشخصيات والمفاهيم على نحو مباشر، بل يشرك الجمهور في استنباط المعنى الضمني من السياق. والحق أنه يمكن القول بأن مسرحية "اللعب في الدماغ" هي مفارقة كبرى. وهي مفارقة كبرى لأنها - وهي مسرحية شخصيات ومفاهيم أكثر منها مسرحية أحداث ووقائع مادية - تعزف غالبا على وتر مفارقة الأقوال للأفعال عند جميع الشخصيات المحورية. توم فوكس الذي يعرفه الجمهور حاكما عسكريا أمريكيا للمنطقة تسأله نادبة:

"جنرال فوكس" بعد ماشفنا بعينينا المستقبل الباهر اللي بيتنتظر انتصار.. عاوزه أسألك.. تقول إيه لهؤلاء اللي ببشككوا في نوابها الولايات المتحدة تجاه الإنسان العربي البسيطة؟ ويجيب فوكس:

"أقول حمبي الله ونعم الوكيل!" (اللعب في الدماغ ص ٦٠). وربما استخدم الكاتب مفارقة الإلماع لإنتاج سخرية سوداء تهدف إلى النقد اللاذع الخفي في آن معا، عن طريق القصد إلى شيء وإخراجه في صورة غير المقصود. في المؤتمر الصحفي لكبار الشباط الأمريكيين يسأل الصحفي: "لماذا لا تقنع الولايات المتحدة إسرائيل بالجلوس على مائدة الرحمن؟ أقصد مائدة المفاوضات" (اللعب في الدماغ ص ٥١). وقعت العبارة: "مائدة الرحمن" و"مائدة المفاوضات" على لسان الصحفي جنباً إلى جنب، كانت أولاهما زلة لسان والأخرى تصحيح لها. غنى عن البيان أن إسرائيل لن تجلس إلى مائدة المفاوضات وحدها، إذ المقصود إسرائيل والعرب. أراد الكاتب أن يقول: إن جلوس العرب إلى مائدة المفاوضات هو كجلوسهم إلى مائدة الرحمن. الجالس إلى مائدة الرحمن يستحق الشفقة والإحسان، والعرب يتخليهم عن المقاومة والجلوس إلى مائدة المفاوضات صاروا يستحقون مثل ذلك!

(و) التشخيص الدرامي

اشتركت الشخصيات المحورية الثلاث "توم فوكس، وجورج بوش، وماستر مايند" في كثير جدا من السمات كالتعالي والمداينة والانتهازية والاستخفاف بالآخرين. وقد جعل الكاتب من استخدام تلك الشخصيات لبعض العبارات الشعبية والقوالب اللفظية المرتبطة

بالتقافة العربية وسيلة للكشف عما تتميز به تلك الشخصيات من دهاء وقدره على التسليل. أن يصبح فوكس تعبيرا عن إعجابه بشيء ما "إشطة" أو أن يلقي على لسان بوش بعثل شعبي تعبيرا عن تظاهره بالوفاء للعرب: "اللي مالوش خير في أهله مالوش خير في هد هالص"، فإنما هي أساليب قصد بها الكاتب بيان قدرة رموز العولة على المناورة والتلاعب بالعقول. في الوقت الذي حرصت فيه تلك الشخصيات على استراتيجية التقديم الإيجابي للذات والتقديم السلبي للآخر، وهي استراتيجية معروفة في الخطاب السياسي الغربي العنصري، كانت المسرحية تكشف من حين لآخر عن سلوك أو أيديولوجيا تنقش ذلك. تسأل نادية البروفيسور ماستر مايند: "طب ومين كانوا أحب نجومك في الطفولة يا بروف؟"، فيجيب: "الساحرات الثلاثة مصاصين الدم". وتتطور الأحداث حتى نرى البروفيسور يميز أنياب دراكو، ثم يظهر ممثلون ثلاثة يلعبون الساحرات الشريرات الثلاث بمكياج يمزج بين المهرج ودراما الرعب وعلى الأفواه آثار دماء:

ممثل ١: عاو.. عاو.. فيتك يا عاو؟

ممثل ٢: لا لا لا لا لا .. أنا هنا يا لا..

ممثل ١: قومتك من ما الأكل ولا إيه؟

.....

ممثل ١: عاو

ممثل ٢: (يتحدى بعدوانية): لا

ممثل ١: (يستعين بالثلاث مذعورا): ما

ممثل ٣: عاو

ممثل ٢: لا

ممثل ١: ما

الثلاثة: عاو لا ما.. عولة.. عولة

الثلاثة يغنون:

عاو لا ما ما .. عولة

ماتقولش الخلق يهود ونصارى ومسلمة

الخلق عيدان كبيريت في علبة عولة

عاو لا ما .. عولة

دي صباغة منا يا كابتن والله ومعلمة

تزرع بصل وتطرح احنا شكلمة!

عاو لا ما .. عولة

اللي قبلينا قالوها طبعما إنما

مغيث في جمالنا وفي حداقتنا لاسيما

إن إحنا مش حنقضيها في الكلمة

ولا بنهان.. ولا بنلان.. ولا مرحمة

نو مرحمة .. واى مرحمة؟

(اللعب في الدماغ ص٦٧)

قدمت المسرحية البروفيسور ماستر مايند على أنه أبرز المرشحين لجائزة نوبل للسلام، ولكنها جعلت - في الوقت نفسه - الساحرات الثلاث مصاصات الدماء أحب نجومه في الطفولة، وما تغنت به الساحرات الآن هو من مشاهد المسرحية الرئيسية وجزء من خطابها الرئيس : لا تميز العولة بين يهودي ونصراني ومسلم. الكل "عبدان كبيريت في عولة" ! الهوامش:

(١) بريهتون، كرين: تشكيل العقل الحديث. ترجمة شوقي جلال. سلسلة الأعمال العلمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ت. القاهرة ص٢٦٢ - ٢٦٣.

(٢) راجع في تفصيل ذلك:

بيتر مارتن، هانس - شومان، هارالد: فغ العولة. الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية. ترجمة وتقديم د. عدنان عباس علي. مراجعة وتقديم د. رمزي زكي. سلسلة عالم المعرفة (أغسطس ٢٠٠٣م) ص٦٤ وما بعدها.

(٣) سبيلا، محمد: للسياسة. بالسياسة. في التشريح السياسي. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء (٢٠٠٠م) ص٧٦ - ٧٧.

(٤) شلر، هيربرت: المتلاعبون بالعقول: كيف يجذب محركو الدمي الكبار في السياسة والإعلان ووسائل الاتصال الجماهيري خيوط الرأي العام؟ ترجمة عبد السلام رشوان. سلسلة عالم المعرفة، ٢٥ - الكويت (مارس ١٩٩٩م) ص١٩.

(٥) شومان، محمد: عولة الإعلام والهوية الثقافية العربية. مقال في كتاب: العولة والهوية الثقافية. سلسلة أبحاث المؤتمرات. المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة (١٩٩٨م) ص ٨٣٥ - ٨٥٦ ص ٨٥٢.

(٦) فيدرستون، مايك: ثقافة العولة: القومية والعولة والحداثة. ترجمة عبد الوهاب علوب. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة - ٢٠٠٥) ص٢٢٥.

(٧) ويسون، جيلين: سيكلوجية فنون الأداء. ترجمة دكتور شاكور عبد الحميد. مراجعة دكتور محمد عناني. سلسلة عالم المعرفة. الكويت (يونيو ٢٠٠٠م) ص٩٣.

(٨) موكاروفسكي، يان: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح. مقال في كتاب: سيمياء براغ للمسرح. ترجمة أدمير كوريه. منشورات وزارة الثقافة - دمشق (١٩٩٧) ص٤١.

(٩) سيكلوجية فنون الأداء ص ١٢٥ - ١٢٧.

(١٠) المتلاعبون بالعقول ص ٤٥.

(١١) انظر في تفصيل ذلك:

فيلدمان، جونيف وهاري: دينامية الفيلم. ترجمة محمد عبد الفتاح قنواوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة (١٩٩٦م) ص٣١.

(12) Jindich, Henzel: Dynamics of the Theatre. In: Matejka Ladislav and Titunik Irwin (eds.): Semiotics of Art. Prague School Contributions, Cambridge (1992) P.75.

المونودراما



وفصاحة الجسد



قاسم بياتلي

لقد سادت في العقدين الأخيرين، في محيط "السرّح العربي"، الكثير من المناقشات والأحاديث حول "المونودراما"، بل قد خصصت لها بعض المهرجانات المسرحية في بعض الدول العربية، ولكن... يبدو لي أنه من الضروري التوقف عند هذه الظاهرة وطرح بعض الملاحظات النقدية لمواجهة الالتباسات التي تغلفها على المستوى المعرفي والتطبيقي.

يبدو، قبل كل شيء، أن هناك، أحياناً، نوعاً من الالتباس الواضح في تشبيه "المونودراما" بـ"اللونولوج" (الطويل). ونحتاج هنا، في الواقع، إلى التمييز ما بين المصطلحين: "المونودراما" تشير إلى "نص أدبي درامي" له خصوصيته من حيث الموضوع والأسلوب والتكوين، على اعتبار أنه يستند إلى الفصل الواحد والشخصية الواحدة (ويبدو ظاهرياً أنه خالٍ من الحوار بصورته المألوفة)، كما نجد ذلك، مثلاً في نص "الصوت الإنساني" لجان كوكتو، أو نص "أغنية التّم" لأنطوان تشخوف، أو نص "الشريط الأخير لكراسي" لصومائيل بيكيت. وفي كل هذه النصوص نجد أن هناك شخصية واحدة (رجل أو امرأة)، على الأغلب في سن متقدمة من العمر أسيرة ذكرياتها وأسيرة الأشياء المحيطة بها، وربما يعلو صوتها لانعدام الحوار مع المحيط الاجتماعي، ولشعور اختناق فرديتها، لتصرخ وتسبح صوتها، وفي الغالب ما يسقط ذلك الصوت (الكلام) في الصمت لتذهب إلى مناجاة نفسها واستدعاء ماضيها. وهكذا تظهر الشخصية الواحدة في تضارباتها الدرامية ويكون صوتها هو المستودع لمشروع النص الذي يظهر في افتقاره إلى (أو ضعف) العنصر الاستكشافي (الكشف والتعرّف) ضمن التكوين الدرامي وكما حدده أرسطو (على الأقل بما يتعلق بالتراجيديا).

أما اللونولوج، اصطلاحاً، فهو عنصر من عناصر إجراءات بنية نص ما، يستخدم سواء في النص السردي (في الرواية) أو في النص الأدبي الدرامي، وقد يستخدم من أجل التعبير عن أعماق شخصية ما، أو من أجل تعميق النص باعتباره مادة أدبية (فلسفية فكرية) مستقلة.

والقارب الموجود ما بين المصطلحين، لغويا، هو في مفردة مونو (mono) الوتيرة أو الصوت الواحد)، والتي تستخدم في بداية العديد من المصطلحات الموجودة في اللغات التي هي من أصل لاتيني، وهنا يحدث الالتباس ما بين "المونودراما" (Monodrama) والمونولوج (monologo). لكن الاختلاف الواضح ما بينهما هو في الشق الثاني من المصطلح: أي في "دراما" (drama) التي جاءت من الإغريقية. والتي تعني "الفعل"، بوصفه فعلا متجزا، وتعني كذلك جنسًا من أجناس الأدب المسرحي، وفي مفردة لوجوس (Logos) التي تشير إلى الفكر، إلى تفصل الأفكار من خلال الكلمات لغرض إيصال معنى أو مقصد ما، وذلك يدخل ضمن التعبير اللغوي عن الأفكار بشكل عام.

إذن، من الواضح أن "المونودراما" ليست بمونولوج (طويل) لا اصطلاحا ولا تطبيقا. والجدير بالذكر، أن هناك مصطلحات قريبة من ذلك تشير إلى أجناس فنية في المسرح، مثل "الميلودراما" (Melodrama)، التي انتشرت في أوروبا في القرن الثامن عشر، حتى الدراما الموسيقية التي جاء بها فاجنر، والتي عمل عليها وقام بالتنظير حولها المخرج أدولف أبيبا، وهناك الكوريو دراما (choreo drama) التي عمل بموجبها الإيطالي فيجونسو (Vigono) في نهاية القرن التاسع عشر، بوصفها دراما راقصة، وهناك مصطلح الميمودراما (Mimodrama) الذي استخدمه جان لويس بارو في تسمية عرضه الأول الذي قدمه في باريس سنة ١٩٣٥ (من خلال اعتماده على محفزات المهام الجسدي الذي جاء به آتين ديكر، كفعل جسدي تام وليس كإيماءات الطرفية (البانتومايم) الذي قام مارسيل مرسو باستدعائه من مخلفات القرن التاسع عشر).

وفي كل هذه المصطلحات الفنية، في الواقع، كما هو في المونودراما، نجد هناك حضورا لمفردة "الدراما": كفعل، يتم نسجه ضمن سياق النص الدرامي الأدبي/أو كنص عرضي درامي.

ومن الطبيعي، إذا كان هناك تركيز على "النص الدرامي" الأدبي وكأنه المستودع الذي يحتوي على فكرة مسرح افتراضي (تجريدي)، يراد استخراجه منه وتجسيده في المشهد، أي بمعنى أن هناك محاولة لتغيير الشخصيات وأفكار المؤلف (المسبقة) وتجسيدها فإن الأمر سينتهي بمخاطرة الاستناد إلى ترتيب مقاطع النص وسياقه الزمني (للأفعال المكتوبة) وتسلسلها وبالتالي سيظهر البعد الواحد (الصوت الواحد) في تحقيق العرض، وإن كان في النص شخصيات متعددة وحوارات فاعلة، وسيتم إقصاء المسرح من ماديته المسرحية: على اعتبار أن النص هو الذي يحتوي في هويته تصورات كل إخراج افتراضي ممكن.

وهكذا سيصبح الممثل، في العرض، مفسرا ومجسدا للشخصية، أكثر من كونه فنانا له أدواته وتقنياته الفنية المستقلة: ويصبح جسده حاملا وساندا للعادة الأدبية النصية (والشخصية التي أبدعها المؤلف) لكي يجسد الرؤية التي كتبت مسبقا، وليس جسدا معبرا له حضوره ولغته وفصاحته وإمكانياته المستقلة (عن الأدب) في خلق الأفعال وردود الأفعال الملموسة والمنجزة في المشهد، ومن خلال قنوات متعددة. ومن الواضح أن التركيز على أولوية النص (وهيمنت)، في كل الأحوال، وإن كان هناك توظيف للقدرات الصوتية والتدرجات اللونية والبلاستيكية لصوت الممثل (عندما تكون هناك مهارة بارزة لديه) لن يرتقى ذلك (في

العرش) وحده إلى بلوغ مستوى التعبير البدني بوصفه فعلا تاما: فالصوت هو امتداد للجسد ويمتلي اندفاعاته، وقوته، من حضوره الفعلي الدرامي للموس (الذي يظهر في ديناميكيته وانشداداته التي يعيشها الممثل فعليا، ويشعر بها المتفرج ويتفاعل معها من الخارج). وعندما نشير إلى الجسد والفعل البدني، هنا، لا نعني به الأطراف الجسمانية، كاليد والوجه، بل الجذع بأكمله (والعمود الفقري، وكل المفاصل والمناطق المتصلة به) الذي تتدفق منه كل الاندفاعات وقوى الطاقة الكامنة فيه، والتي تظهر في تغيير ديناميكية التوازن الجسدي، والانشدادات العظمية - العصبية - وقوة مد الطاقة وجرياتها في الفضاء.

ولكن عند مشاهدتنا لعروض المونودراما، كما لاحظنا في العديد من العروض التي شاهدناها في محيط المسرح العربي، نجد، في أغلب الأحيان، هناك توظيف للحركات والإيماءات التي تثرثر "بأصابعها التي تمثل لسانها الكذاب"، وفي الغالب ما يحرك الممثل يده دون أن يعي لماذا يحركها بذلك الطريقة، وماذا يعني ذلك بالضبط (له وللمتفرج). أو يتم اللجوء إلى التعبير الوجهي (mimica) والتواءات عضلاته وقشقة شفاهه، وتنظيب حواجبه، أو هرش الرأس، وغالبا ما ينظر الممثل ولا يرى حقيقة أي شيء ملموس، أو أية صورة متخيلة، (كما لاحظت ذلك كثيرا) ويتحير أين يضع نظراته (ولماذا؟). وفي الواقع، إن ذلك يحدث ليس في عروض المونودراما وحدها، بل وفي عروض من أجناس أخرى، كذلك. وعندما يراد، في أحيان أخرى، اللجوء إلى النشاط السلوكي العام (مثل الفراغ، مثل التدخين، والشرب والأكل، وارتداء المعطف أو خلعها، أو التنظيف... الخ) يتم ذلك دون الارتقاء به لخلق الفعل الحقيقي التام (الذي، كما قلنا، يقوم بتغيير انشدادات جسد الممثل وديناميكيته ويشعر به المتفرج) ودون أن يحمل ذلك أي معنى دلالي ليدخل ضمن بناء "اللغة التعبيرية". أما عندما يراد استخدام ما يدعى (بتجريب) (البانتومايم) فتظهر الطامة الكبرى في تلك الحركات والإيماءات الطرفية (للأطراف) التوضيحية والإيهامية الفاقعة والمباشرة، بحجة إيسال (التعبير) الاعتقاد في إيسال فكرة ما. ونجد هنا، كما هو الحال في استخدام الحركات التشميرية لليد، نوعا من اللغو الحركي البديل عن اللغو الكلامي. وفي كل هذه الأحوال، هناك، وبهذه الطريقة، تحجيم للغة الجسد وقصاحته، وحضوره الديناميكي والعفوي، وإقصاء لأفعاله وردود أفعاله الحقيقية والفنية.

وفي حقيقة الأمر، إن الذراع واليد والوجه هي كلها مشحونة بالعادات اليومية الجارية، فهي الأصوات الأكثر استخداما في ثرثرتنا اليومية، بل هي "أصوات الكذب" (كما يدعوها مؤسس الماييم الجسدي - الجديد - أتبين ديكرو) المشروطة بالحياة الاجتماعية المعتادة. ومن أجل تلافي ذلك، وهذه الالتباسات، ينبغي، عمليا، تغيير حضور جسم الممثل المعتاد وتحويله إلى حضور "جسد الطبيعة الثانية" الفنية، لكي لا يكون "إنسانا محكوما عليه بأن يشبه جسم الإنسان" (كما يؤكد ديكرو) الذي يقوم بسلوك وحركات مشروطة (بالثقافة) التي تعود عليها منذ الطفولة، بل لكي يكون جسدا - كائن - إنسان - فنانون يقوم بنحت الحركات التي هي عبارة عن امتداد للأفعال وردود الأفعال (البدنية - النفسية - الذهنية).

ومما لا شك فيه أن من المعطيات الأساسية في فن الدراما (سواءً أكان مونودراما أو أي جنس آخر) في المسرح، وجود الفعل ورد الفعل: ما بين شخصين (ممثلين) حاضرين بشكل مادي في الفضاء المشهدي، أو ما بين الممثل وعلاقته مع الشخصية (أو الشخص) التخيلية، أو في العلاقة ما بين الممثل (الواحد) والأشياء (التي ينبغي أن تحيا في المشهد بحياتها الخاصة، ومميزاتها، والتي يمكن أن تأخذ أشكالاً مختلفة من خلال تحويلاتها الفعلية، ومن خلال دورها مع الممثل)، أو من خلال تفعيل العلاقات ما بين مختلف أعضاء جسد الممثل (وذلك من المهم) على اعتبار أن كل عضو من أعضائه قادر على القيام بفعل ما، منفصل ومتميز عن العضو الآخر. فاليد قادرة على القيام بفعل مستقل، وكذلك النظرات، والقدم والساق، والرأس والرقبة، والكتف والصدر، والورك، وحتى الإصبع الواحدة، ويطرق وأشكال مختلفة ومتنوعة، ومن خلال علاقتها مع الوضعيات الجسدية المختلفة (في الاستقامة، والقرصة، والجلوس وأشكاله، أو التمدد وإمكاناته) من أجل خلق تشكيلات صورية (فعلية) تأخذ طاقاتها من الجذع. ومن ثم وضع ذلك في نسج وتكوين لجمل وعبارات فصيحة ينطق بها الحضور الجسدي للممثل. وهذا النوع من التفصيل (الذي يستند على "مبدأ الفصل والوصل") بطبيعة الحال، لا يحدث بشكل تجريدي، بل من خلال تشخيص الأفعال وردود الأفعال وتنفيذها. فيمكن لليد أن تظهر التعب أو الغضب، وقد تبدو أصابعها كأصابع الكلب الذي ينيح، أو أن ترفش وتقبل، ويحدث ذلك من خلال ربطه بصور التفاعلات، وخلق الانشادات، وتغيير العلاقات، وتوجيه الانتباه من موقع إلى آخر، ومن خلال خلق الديناميكية والبلاستيكية للحركات في الفضاء: وهكذا يمكن أن يكون "جسد الممثل" هو المجال الأول الذي تحدث فيه الدراما (الأفعال المنسوجة). وبطبيعة الحال، من أجل أن يتم إبراز حضور الممثل، بهذه الطريقة، في العرض، ينبغي أن يكون هناك إعداد وتربية فنية مناسبة للشكل الأرضية التي يستند عليها الممثل من أجل خلق بذور أفعاله الدرامية وإنمائها، وتكوين نمط الدراماتورجي في العرض المسرحي. وفي حالة عدم وجود هذه التربية (الظاهرية الباطنية) سيكون جسد الممثل أشبه بصندوق الآلة الموسيقية الصندوق الصوتي المملوء بالفوضى والفضاضة والانشازات (والثرثرة)، وذلك هو ما يعوق الاستماع والتمتع باللعن الحقيقي للفعل الدرامي.

والممثل الذي لا يقوم بتربية قدراته الجسدية وإنمائها، لربما "سيقوم بالتمثيل، من منطقة الكتف فما فوق" (على حد قول بيتر برونك). وعندما تكون أدواته (جسده وصوته امتداداً له) مطاوعة ومرنة، وموزونة وزن الإيقاع، وذلك من خلال التدريبات والتصاريف العملية لإنماء "اللغة التعبيرية"، عندها ستحتفي لديه ظواهر التشنج والتخشب وسيستمدع عن الحركات الاعتيادية، وسيقوم بتوظيف طاقاته الكامنة فيه، بوعي وإدراك حسي ومنطقي، وسيستطيع إيصال رسالته للآخر (المتفرج - المخرج).

ومن خلال إعداد الممثل على المبادئ الفنية (ومن ضمنها مبدأ الفصل والوصل، لتفعيل هيكلية الجسم، والعمود الفقري وكل المفاصل والمناطق المرتبطة به) ستكون هناك إمكانية التمهيد لإنماء تفصيل الحركات ضمن معايير "اللغة التعبيرية" لفصاحة الجسد. وهكذا سيتم التعامل مع حضور جسد الممثل في الفضاء المشهدي، ليس على صورة كتلة واحدة (بلوك

واحد)، الخلق - إنسان - ممثل يشعر ويفكر ويتحرك بكل قامته، بل بوصفه جسدا حيا قادرا على القيام بأفعال متعددة قابلة للتفصيل، جسدا يتحدث بلغته وينطق من خلال تفصيل كل مفرداته العضوية المختلفة.

وذلك يعني، في الواقع، التعامل مع حضور (جسد) الممثل في العرض المسرحي على أساس تفصيل مزدوج المتحني: أي بمعنى يتم التعامل معه بوصفه حضورا عضويا لتفصيل الجسد، وبكل مقتضياته ومعطياته الديناميكية (في تغيير التوازن، والانشدادات والتشادات العضوية، ودفع قوة الطاقة الكامنة فيه وامتدادها في الفضاء) وذلك هو الذي يقوم، في الأساس، بجذب انتباه المتفرج ويجعله يصدق ذلك الحضور، وفي الوقت نفسه، تفصيلا للغة التعبيرية (للجسد) وبكل معابيرها وأصولها وصيغها المستندة على تفعيل المبادئ الفنية المختلفة، والمتعلقة بالفضاء - والزمان، ونوعية الطاقة، والتنوع في الأفعال التي يتشكل منها "إيقاع التعبير" (ليس الإيقاع التعبيري، كما هو في الموسيقى، بل الإيقاع الذي تتشكل منه ديناميكية التكوين الدراماتيورجي) الذي يتم من خلال تفعيل وظيفية كل المفردات والعناصر والتقنيات وشغلها (ومن ضمنها تقنية الممثل) في بنية العرض الكلي: أي "النص العرشي" (Performance - text) (كما يدعو الفنان الناظر الأمريكي ريجارد شيشن الذي تسهم فيه النصوص الجزئية الأخرى (ومن ضمنها النص الدرامي الأدبي في حالة وجود نص أدبي مستقل، أيًا كان جنسه). وقد أكدت لنا الدراسات السيميولوجية للمسرح (وكما يؤكد الباحث الإيطالي فرانكو روفيني)، أنه من الممكن "أن نفكر بالنص الدرامي (الأدبي) بوصفه إحدى تقنيات المسرح التي تكون مادتها ومرجعيتها الثقافية هي من الأدب، كما أن السينوغرافيا هي إحدى التقنيات للمسرح التي تكون مادتها ومرجعيتها الثقافية من الفنون البلاستيكية والتصويرية، كما يمكن أن تحدد التمثيل على اعتباره تقنية من تقنيات المسرح التي تكون مادتها ومرجعيتها الثقافية من التعبير الجسدي". وبطبيعة الحال فإن الناظر للعرض الكلي (testo globale) في حالة التطبيق والمعايشة لا يتم بهذه الطريقة للتقسيم على صورة نصوص جزئية (testi Parziali)، ولكن هذه الرؤية تساعدنا على التعامل (النظري والعملية) مع المكونات التي تتفاعل في نسج العرض المسرحي وبنائه وتكوينه (وولادته). ومن خلال ذلك تظهر أمامنا إشكالية التأليف الدرامي (الدراماتورجيه = drammaturgia) بصيغته التقليدية، الشخصية والمصنفة بوصفه أجناسا للأدب الدرامي، ومنذ أرسطو (تراجيديا، وكوميديا.... ويمكن أن تطبق المونودراما كذلك...) نصوصا مكتوبة مسبقا وموجهة نحو المسرح المموس (الساقي التطبيقي)، ومن جانب آخر، إشكالية الدراماتورجيه بصيغتها المعاصرة (على الأقل منذ نصف قرن): "نصوصا مسرحية" مكتوبة ومشورة موازنة للتقنيات المسرحية الأخرى، باعتبارها "مادة أدبية" (materiale) مسرحية مستقلة تدخل النص العرشي الكلي وتتفاعل معه. كما نجد، على سبيل المثال وليس الحصر، لدى الفنان المؤلف الألماني هاينر مولر (الذي انطلق وريثا لتجربة بريتخت)، كما هو الحال في نص "هاملت ماشين"، أو نص "مواد لميديا"، التي تميزت بلغتها الشعرية/النثرية التي لا تتحمل أي نوع من التفسير والتمثيل التقليدي، حيث لا تطرح الشخصية فيها أحاسيسها أو آراءها أو أمزجتها، بل تجري بسياقات اللغة الموسيقية، والإيقاع والاختزال

المكثف، وفي صورة نص مستقل في بذاك "لا يحتاج إلى تفسير - كما يؤكد مولر نفسه - لا من قبل المخرج ولا من قبل الممثل"، فهو قائم بذاته ويدخل في العرض ليسهم مع النصوص (التقنيات) الأخرى التي يتكون العرض منها. أو مثل نصوص الشاعر الكاتب والسيناريست الإيطالي تونينو (أنطونيو) جوررا المنشورة، والتي يدعوها "حاجة شينة للمسرح" (roba da teatro)، يوصفها قطعاً (frammenti) نصية للاستخدام المسرحي، ثم صياغتها بلغة مكثفة وسياق شعري موسيقي بعداً عن المحاكاة الأرسطية. أو مثل "النصوص المسرحية" المنشورة للشاعر الإيطالي جوليانو سكايبيا، الذي عمل في تماس مع البيئات والمجاميع المهمة في المجتمع ليبنى نسج نصوصه الشعرية/النثرية انطلاقاً من التفاصيل الحياتية ومن التجربة مع المجاميع، ضمن مشروع فني (للتجربة) لكتابة النص بعد اكتمال التجربة.

أو كما نجد الكتابات التي ظهرت في إيطاليا، قبل عقدين، ضمن ما عرف باسم تيار "مسرح إروا" (teatro narrazione) الذي كان حصيلة بروز حضور دور الممثل في الساحة المسرحية، والذي أخذ على عاتقه إمكانية تحريك اللقاء مع الجمهور (الناس) ليس من خلال العرض - الجمهور، بل من خلال خلق، لحقه تماس (دون الاهتمام بكل آليات تفسير الشخصية أو التمثيل أو الإخراج، مستنداً على نسج التجارب المعيشة، والعارف والحكايات والأمثلة والموسيقى والغناء والموروث الشعبي ليأخذ كل ذلك صورة ما تحت النص ليحرك ذلك اللقاء المفتوح نحو المشاركين في التجربة (في بيئات مختلفة، وأحياناً على شكل مختبرات تشيطية) للأخذ والعطاء، ويكون للعقل - الراوي في كل ذلك شاهداً - راوياً، يروي الأحداث ليجد نفسه (بيوغرافياً)، بسيرته الذاتية وتجربته الشخصية، ضمن سياق ما يتم سرده، وليجاد نفسه منتقلاً ما بين موقع الشخص الثالث (لراوي) والشخص الأول - مبرزاً دور الشخصيات ضمن نسج السرد دون تمثيلها - مستفيداً في ذلك من تجارب مناهج التمثيل التي جاء بها مسرح المعلمين في القرن العشرين. وبجانب ذلك، نجد في الجانب الآخر نمو الدراماتورجيه التطبيقية التي أخذت أبعادها في محيط "المسرح الثالث" في السبعينيات من القرن الماضي، وضمن توجه البحوث التطبيقية والنظرية التي جاءت (فيما بعد) في بيئة أنثروبولوجية المسرح، الذي برز فيها دور الممثل الذي يؤلف نصه (العرض المنفرد) و/أو يسهم في العرض الكلي (Performance-text) للفريق الذي يعمل معاً في ولادة العرض المسرحي.

ومن خلال الإشارة إلى التجارب المسرحية المعاصرة، التي ذكرناها بشكل خاطف (التي تحتاج إلى وقفة أوسع) يبدو لنا، من الواضح، إذا كان العرض المسرحي يستند إلى "النص الدرامي الأدبي" (سواء أكان مونودراماً أم أي جنس من الأجناس الأخرى) ضمن فهم السياق التقليدي وممارسته، أي في محاولة تفسير محتوى النص وتجسيده (سمعيّاً وبصرياً) فهناك، من دون شك، خطورة الوقوع في إظهار البعد التسلسلي (concatenazione) لنسج الأفعال النصية (المكتوبة مسبقاً) على حساب البعد التزامني (simultanietà) لتعددية الأفعال التزامنة (للنصوص المختلفة) في الفضاء المشهدى. وفي مثل هذه الحالات سيأخذ العرض، في أغلب الأحيان، سباق الوتيرة الواحدة (monotono) دون الوصول إلى تفجير البعد البلاستيكي، سواء في تكوين أفعال الممثل أو تكوين أفعال العرض الكلي. وتظهر هنا إشكالية

تفعل البعد الفضائي في العرض؛ ليس الفضاء حاوياً للعرض فقط، أو مكاناً للفعل الدرامي (الممثل والشخصية في آن واحد)، ولا الفضاء السينوغرافي للمشاهد (الإيهامية) أو فضاء معمارياً، بل الفضاء بوصفه أحد معطيات التكوين الدرامي الفني في المسرح، وأحد صيغ الإبداع التي تدخل في بناء بلاستيكية الأفعال؛ الفضاء الشحون بالقيم والرموز والعاني الفنية "كعلامة متواصلة" (كما تعتبره الدراسات السيميولوجية)، عنصراً مستقلاً يسهم في بناء الممثل وشغله، وشغل أفعال النصوص المختلفة (التي يتكون منها العرض) وحضور الأشياء (التي تحيا في المشهد) من خلال ديناميكيتها وإمكانية تحولاتها وعلاقتها مع الممثل، وظهور فعل الإضاءة الذي يسهم في إبراز المعالم والتفاصيل الدقيقة والتقليل للتخطيط العام للحركات المنجزة كأفعال وردود أفعال ملموسة. وبطبيعة الحال، لا يمكن التعامل مع العنصر الفضائي (لتكون درامي) دون ارتباطه، وعلاقته المتداخلة فيزيائياً، مع المبدأ الزماني، على اعتبار أن كل حركة تظهر الفعل لها نقطة انطلاق وسيرورة ونهاية، ولها فترة (ديمومة) زمنية، ولها سرعتها ضمن السياق التسلسلي والترتبي لتتبع القطع المبنية في سياق النص الكلي، وهنا يستوجب تفعيل مبدأ التنوع في كل هذه العناصر للتشابه (أفقياً وعمودياً) شعب نسج الحكمة الدرامية. ومن أجل خلق ذلك، ينبغي العمل على "إيقاع التعبير" (الكلي للعرض) وذلك هو الذي يشكل العمود الفقري لجسدية العرض؛ أي تفصل العرض الكلي.

إذن، فإن مبدأ "الفصل والوصل" (الذي أشرنا إليه أحد ميادين فن الممثل) يشمل كذلك شغل كافة الأفعال (والتقنيات) المساهمة في تكوين العرض، وذلك هو الذي، في الواقع، يتيح للمتفرج قراءة مفردات العرض واستخراج المعاني والدلالات والإشارات منه ليقوم من خلالها (ومن خلال معايشته للتجربة المسرحية) في تفعيل قدراته الخيالية وثقافته المسرحية من أجل بناء وتكوين عرضه بوصفه متفرجاً فاعلاً ومنفعلاً مع ما يجري في العرض.

وفي نهاية المطاف، ومن خلال هذه الملاحظات التي قمنا بطرحها بشكل مقتضب، يبدو لنا، أن مشكلة العرض المسرحي للمونودراما (كما نجده في محيط المسرح العربي) لا تكمن في إشكالية استناد العرض (أو عدم استناده) إلى نص (مونو) فيه شخصية واحدة وصوت واحد لممثل واحد، بل هي في الأساس مشكلة فهم المسرح وممارسته بسياق واحد: ويبدو لنا، في الواقع، أن هناك ما يمكن أن ندعوه بـ "مونو التفكير بالمسرح ومونو فهم الممارسة العملية، مونو التعامل مع فن الدراما وفن الممثل"، الذي ينبغي تقويض أركانه المتجذرة في بعض البهائم المسرحية.

كريم جثير :



عندما يدوي صوت الصمت



سمر عبد السلام

كريم جثير ممثل وكاتب ومخرج مسرحي عراقي (١٩٦١ - ٢٠٠٥) ولد في بغداد وتنتقل بين اليمن والأردن وكندا في منفى إجباري لم يمنعه يوما من تقصى أحوال بلاده وتقديم معاناتها من خلال كل الأشكال المسرحية المتاحة. قدم كريم جثير تجربة مسرحية ذات تميز وخصوصية مكنها من أن تصبح من التجارب الرائدة في المسرح، إذ قدم مسرحية "أصوات من نجوم بعيدة" عام ١٩٧٧ على مسرح صغير داخل بيته في مدينة الثورة، محققا زيادة في مجال مسرح البيت ومؤسسا بهذا مسرح الفقراء في العراق. وقد برز هذا المسرح في حينه "كبدل عن المسرح الرسمي الذي انشغل في ترتيب وتأطير الفعل المسرحي ليظل قابعا في أطر الخطوط الحمر التي حددتها السلطة الثقافية، [...] مسرح البيت كان تجربة تمرد على ممارسة مسرحية ذات وشائج بالسلطة، ربما تأثرا أو اقترابا من أسلوب المسرح الفقير الخالي من الديكورات الباذخة، والنصوص المسموح بعرضها من قبل الرقابة"^(١). كما أسس أثناء وجوده في اليمن "مسرح المستقبل" الذي عده كثير من المعنيين بالنقد المسرحي تجربة رائدة.

تندرج أعمال كريم جثير تحت ما عرف باسم "ما بعد المسرح"، فمسرحياته لا تأخذ طريقها إلى المسارح الكبرى ذات الجمهور العريض، وإنما تطل على المثقفي من منافذ ضيقة ما تنفك تعكس اختناقات كاتبها واختناقات بلاده. إن عروض كريم جثير تتخذ مكانتها في قاعات أقرب إلى "المختبرات أو المعامل الفنية لصنع العروض ذات السفة "الفنية البهجة" وغير الباحثة عن الجمهور الكبير أو المنتظرة له. علاوة على كونها حضانات تصهر فيها المواهب الدارسة والإمكانات الواعدة من أجل إثراء الحركة المسرحية وإمادها بجميع مفرداتها للمستقبل. وأن تكون بمثابة "معرض مسرحي حي" لفكر جديد وتصورات طازجة وتجارب منهشة مغامرة"^(٢).

نشر كريم جثير - قبل أعوام قليلة من وفاته - مجموعة مختارة من نصوصه المسرحية بعنوان "الأقنعة ومسرحيات أخرى"^(٣) وهي مجموعة متنوعة، وتفتح القارئ انطباعا إجماليا

عن أهدافه المسرحية، ونزعته التجريبية. وتتضح في كتاباته تنويع الأدوار التي يلعبها، فهو يؤلف النص برؤية مسرحية إخراجية، ويرى التشكيل المكاني بعين الممثل المشغل بالفضاء المسرحي الذي سيشغله، ويفكر كدراما تدرج عنده ما يطرحه العصر في النص من تصوير، لذا يشعر قارئ نصوه أنه أمام كاتب معني بالكلمة المنطوقة بكل توريثاتها ودلالاتها ومساحات السمات التي تكتنفها بذات القدر الذي ينشغل فيه بكونيوجرافيا العرض وسينوغرافيا المسرح. ونتيجة لتلك النزعة الشاملة، نجد كريم جثير وقد أطلق على أربعة من نصوص المجموعة الأحد عشر اسم "سيناريوهات مسرحيات"، وهي "بروميثيوس"، و"الجنرال والعاصفة"، و"محاولة خروج المهرج من دائرة الضحك والبكاء ودخوله دائرة السؤال"، و"شهرزاد".

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مسرح كريم جثير من خلال تحليل ثلاثة من نصوصه المسرحية، يمثل كل منها منحى مختلفا ولكنها تبرز في مجملها كتعبير عن اتجاهاته المسرحية وأسلوبه الدرامي. وهي "أنت.. من أنت؟" (٢٠٠٠)، و"بروميثيوس" (١٩٨٧)، و"الأقنعة" (١٩٧٩). تمثل "أنت.. من أنت؟" اتجاه جثير للحوار الدرامي، في نص يعتمد على الكلمة المنطوقة ويعتمد تأثيره على التلقي من قدرته اللغوية في فضاء مسرحي شبه خال. أما "بروميثيوس" فتأتي تعبيرا عن قدرة كاتبها على اختزال المألوف لصالح المثلّي، فيرسم بالتشكيل المكاني وجسد الممثل لوحة بصرية لا تستعين إلا بالضروري من لغة هي أقرب إلى الشعر منها إلى النثر. وتأتي "الأقنعة" فتمثل أقصى درجات التجريب لدى الكاتب بدءا من فكرته عن "مسرحة المكان" أو الاقتناع أن أي مكان يصلح للعرض المسرحي شريطة توظيفه والاستفادة من محتوياته، ومرورا بنزعاته العبثية والسيرالية، وانتهاءً بدمجه لكافة أشكال الفنون في العرض.

وبرغم الفاصل الزمني الذي يبلغ قرابة العقد بين كل مسرحية والأخرى، فإن المسرحيات الثلاث تشترك في تيمات لا تخرج عنها تقريبا كل مسرحيات كريم جثير. التيمة الأساسية هي الموت، فشخصياته تنتمي لعالم يسحقها دائما. وهو يصور هذا الموت بكل الأشكال الممكنة، مستعينا بصور من الواقع والخيال والأساطير القديمة والتاريخ. والموت عند جثير فعلي أو افتراضي، مادي أو نفسي، لذا كثيرا ما تعيش شخصوه حالة أقرب إلى الموت منها إلى الحياة. ولا تخلو مسرحية من مسرحيات المجموعة من إحدى تنويعات تيمة الموت، فالشخص تحكي كيف عاصره وهربت منه ("أنت.. من أنت؟" و"الزفاف" و"الزؤلوة")، أو تحدته ببطلونة نادرة ("بروميثيوس")، أو انتظرتة إما يرجاء في الحياة أو يهأس منها ("مرايا محسن أطميش" و"لم يأت اليوم.. قد يأتي غدا")، أو فرضته على الآخرين، مثلما يظهر عندما يستحضر الكاتب طفلة التاريخ ("شهرزاد" و"الأقنعة") أو قادة الحروب ("الجنرال والعاصفة" و"محاولة خروج المهرج من دائرة الضحك والبكاء ودخوله دائرة السؤال").

أما التيمة الثانية فهي الخراب — سواء الناتج عن السلطة الفاشعة أو الحروب وما ينتج عنها من موت أو حياة في ظل انتظاره. والخراب هنا لا يكون خرابا ماديا ناتجا عن الحروب أو الطفيلان فحسب، وهو ما تظهر آثاره في المحيط الخارجي أو في فضاء التشكيل المسرحي، وإنما يكون أيضا خرابا نفسيا ومعنويا، يظهر في التدهور الذي يحيق بشخص

مسرحياته. ولذا يكون دائما اختياره للشخص والأحداث غير المكتملة لأنه "يبحث من خلال نماذج عن دورة الحياة الكاملة فيهم فيسبرهم في قدرية مستبطنة التاريخ المعاصر ليكشف بهم عن مأساة شعب سيق كله لحروب لا معنى لها"^(١). وتظل تيمة الخراب – الداخلي والخارجي – مرتبطة دائما بالشأن العراقي. فبرغم انتقاع الكاتب على التجارب الإنسانية العالمية، واستزادته من مآسي التاريخ، يظل شغله الشاغل ربط هذا بالأحداث العراقية، والمأساة العراقية، والهم العراقي.

أما التيمة الثالثة فهي ثنائية العقل والجنون، وتبادل الأدوار بينهما، فعلا جثير هم غالبا أولئك المجانين الذين يأتون بالقرب من الأفعال، في حين تخرج الحكمة من أفواه المجانين الذين يلغظهم باقي شخوص العمل. ولعل أبرز تجسيد لتلك الثنائية هو مسرحية "اللؤلؤة" (١٩٩٣)، حيث يبدأ الكاتب مسرحيته بمشهد لـ "العلاء" وهم يشكلون جوقة من رجال ونساء وأطفال في ميدان بإحدى المدن، يحملون الشموع وينتظرون الخلاص على يد قادم غريب، يقضون أيامهم وليلاتهم في الإتهال إليه أن يأتي ويخلصهم من الجوع والعطش والجفاف. وبلي ذلك دخول المجنون الذي يبحث عن ديك ابتلع لؤلؤته، ويحكي لهم قصته من خلال مسرحية داخل المسرحية الأصلية، يوزع فيها الأدوار، فيعطي دور الملك للأحدب، ودور الحكيم للمحمور ويصور صلف السلطة وجبروت الحاكم وخنوع المحكومين. يحاول المجنون في سلسلة من التناقضات "العاقلة" أن يسه من عملية الانتظار ولكنه يفشل في "زرع بصيرة الإنقاذ الفاعلة في عقول العقلاء.. وعندما تنتهي مسرحية المجنون العاقلة تعود مسرحية العقلاء المجنونة فيعودون إلى وضعهم السابق جوقة تحمل الشموع وتبتهل للقادم المنتظر"^(٢). وتأتي نهاية المسرحية لتؤكد عقلانية المجنون وجنون العقلاء، إذ يظل يهتف بهم "القادم هو أنتم.. القادم هو أنتم... القادم أنتم.. وأنتم الذين ستكسرون سيوف الظلم السلطة على رقابكم والذين ستلقون طبول الموت" (الأقنعة ٢٠٣).

أولى مسرحيات مجموعة كرم جثير المسرحية "الأقنعة ومسرحيات أخرى" هي مسرحية "أنت.. من أنت؟" وفيها يعمد جثير إلى البحث عن معنى الحياة والوجود، فيأخذنا الكاتب في رحلة تخففي فيها معالم الزمان والكان، ويتحاور شابان عن مصيرهما في حرب تُغضي بالجميع إلى موت محتم، من خلال شخصية الطاغية الذي يحكم على الجميع بالإعدام، وبهذا تنتمي المسرحية إلى نوعية من الأعمال تصفها نهاد صليحة بأنها تهدف إلى "خلق مسرح سياسي ساخن يواكب الواقع القومي المعاصر ويناقش مشاكله وقضاياها بصورة شبه وثائقية دون أن يستخدم التاريخ أو الأسطورة سارا فيتحول إلى مسرح إسقاط، ودون أن ينزلق إلى هوة اللافت فيتحول إلى عريضة احتجاج تقريرية مباشرة"^(٣). فبرغم النزعة المباشرة التي تنسم بها المسرحية وكثرة الإشارات إلى الواقع العراقي اليومي المعيش، فإنها لا تتحول إلى تقارير سردية أو بيانات إدانة وشجب.

تلعب المسرحية على تيمة الموت كتيمة أساسية، فشخصيات المسرحية تواجه الموت أو تهرب منه أو تستسلم له أو تخشاه، أو تشاهد الآخرين يتعرضون له، ولكنها أبدا لا تنساه، ويظل يشكل خلفية رئيسية للأحداث، فيوجد الموت مصائر العراقيين الذين وجدوا أنفسهم موتى وهم أحياء، أو عاشوا حياة هي أقرب إلى الموت منها إلى الحياة. لذا يدخلنا نص

"أنت.. من أنت؟" مباشرة إلى حالة فقدان الهوية، حتى من قبل ظهور الشخصيات على المسرح - فالشخصيات كما يقدمها الكاتب هي "الأول والثاني: شابان في العشرينات من عمرهما، بشباب مهترئة و بملامح متعبة، خائفة ومتشابهة" (الأقنعة ٢٢). يقدم المؤلف مفهوم الهوية المطموسة من خلال حرمان شخوصه من الأسماء، فالعراقيون ما عادوا أسماء، وإنما أرقام في زنازين الطغاة وطوابير الجلادين، كما يبين فقدان الهوية أيضا من خلال الملامح المتشابهة لبطل العمل، فهذا التشابه ما ينفك يشير إلى وحدة الصور التي يعاينها العراقيون في السجون. ولعل الكاتب قصد أن يكون الاثنان في العشرينات من عمرهما لإظهار معاناة الشباب ومدى ما يقفده العراق لا من ماضيه وحاضره فحسب وإنما من مستقبله أيضا. يختار الكاتب "الزمان: عام ١٩٩١" أي عام القهر والعدوان مجتمعين، وبذا يترك للمتلقي حرية اختيار نوع الظلم الواقع على العراقيين، أهو ظلم بعثي، أم نتيجة للغزو العراقي للكويت، أم إفراز لأهوال حرب الخليج. أما المكان فمن خصوصية أرض الرافدين لا يختار الكاتب إطارا مكانيا لمسرحيته سوى "أرض جرداء ومستوية إلا من كومتين ترابيتين" (الأقنعة ٢٢) مما يكرس فكريتي الخراب والموت اللتين تخيمان على العمل. تشهد بداية المسرحية أيضا عرضا لفكرة الحياة الأقرب إلى الموت، أو الأحياء الموتى، فتبرز أولى جمل الحوار حاملة معها ذكرى الدفن تحت الأرض:

الأول: (يطل برأسه من خلف إحدى الكومتين، متطلعا حوله، متسائلا مع نفسه) يا ترى أين أنا الآن؟
صوت الثاني: (مجهيها) فوق الأرض.

وبرغم الظلال السوداء للمسرحية ونزعة الخراب التي تسيطر عليها، "وهو هنا خراب الوطن الأم الشامل.. خراب روح الإنسان والاستهانة بمصيره والتلاعب به"^{١١}، فإن نهاية المسرحية تمثل نزعة تفاؤلية وسط بحر السواد، من خلال تخلي الأول والثاني عن شكهما القاتل في بعضهما البعض، واستعدادهما للسؤال، وبالتالي للحوار الذي يهدد السبيل أمام رآب الصدع الذي شطر الذات العراقية إلى نصفين لا يدري أحدهما عن الآخر شيئا. تتكرر نفس تلك التيمات الأساسية في مسرحية "بروميثيوس" ولكن بتقنيات مختلفة. فهنا يعيد كريم جثير توظيف الأسطورة الإغريقية القديمة فيقنم صورة جديدة لبروميثيوس وهو يصارع قوى غير مرئية من أجل نصرة الإنسان، فيبرز وكأنه بطل عراقي جديد جاء يخلص جموع الشعب المقهورة من عذابها. وهي أقرب إلى لوحة فنية منها إلى مسرحية بالمعنى التقليدي للمسرح. فهي تعتمد بشكل رئيسي على الأداء الصامت أو الباتنوميم، ولا يوجد بها أي حوار مسرحي، ولا يُخدش الصمت إلا ثلاث مرات طيلة المسرحية، الأولى حين يقترب بروميثيوس من القبس فيصرخ به صوت مدو: "إياك.. إياك بروميثيوس"، والثانية حين يواصل خطوه نحو القبس متجاهلا التحذير، فيعود الصوت مكررا النداء: "برو.. ميث.. ي.. وس.. بروم.. يثي.. وس.. بروميثيوس"، أما الثالثة فتكون حين ينادي الصوت بروميثيوس كي يتخلى عن مساعاه: "بروميثيوس، دعك من ذلك، وتعال لحضور مائدة الآلهة" (الأقنعة ٤٤).

تحفل المسرحية بالتداخل بين الأسطورة الإغريقية والرموز المسيحية، فتبدأ بأصوات "تراويل كنسية قادمة من بعيد تختلط تدريجياً بموسيقى جنانزية وأصوات مبهمة لقادمين" وتعرض "تابوتا على هيئة صليب" ثم تنطفئ الشموع فتنتطق "موسيقى أعياد الميلاد" ويرتفع غطاء التابوت "لنقف بشكل مستقيم ليشكل صليباً في الفضاء" ويكشف عن الجثمان فإذا به "بروميثيوس وقد استظل شعره حتى الكتفين" (الأقنعة ٤٣) في إشارة واضحة إلى تشبيهه بروميثيوس بالسيد المسيح وتقديم فكرة الفداء من أجل البشرية. يكرس جثثير تلك الفكرة وينتهي بها المسرحية أيضاً حيث ينجح بروميثيوس في الحصول على قيس النور الإلهي، ولكن الثمن يكون حياته إذ تنهش جسده النسور. وهنا يستخدم جثثير تقنيات "للمعمل المسرحي"، التي يرى سمير سرحان أنها تلجأ إلى استخدام الدلالات أو العواطف الجماعية الموجودة في اللاوعي الجمعي، وذلك بتوظيف رمز أو أسطورة أو نعمة سائدة تضرب بجذورها في ثقافة المجتمع - وفي هذا الإطار يبرز بروميثيوس كنموذج أو كناية لحالة إنسانية معينة وهي الفرد الذي يضحي بنفسه من أجل المجتمع^{٩٠}.

ولعل أكثر مسرحيات جثثير اتصالاً بالجمهور هي مسرحية "الأقنعة"، خاصة أنها تقع في موقع شديد التميز من إنتاجه المسرحي برغم أنها أولى كتاباته. ويدل القطع الذي اختاره الكاتب لتقديمها على التناقض الذي يغلف كل ما فيها:

"قبل يا بني أن هناك محارباً سقط من على متن سفينة منتصف البحر عندما كانت العاصفة على أشدها، كلهم رأوه وهو يسقط في البحر، كلهم قالوا: - مات، غرق في القاع والتهمة الكواسيح والحيثان، لكن بعد عدة سنين رأوه وهو يقبل فتاته على متن سفينة أخرى... - كيف حدث هذا؟ - ألم أقل لك يا بني بأنه محارب. ٢٢٠" (الأقنعة ٨٩).

لعل أبرز ما في إنتاج كريم جثثير المسرحي هو تشبيهه بكل إحياءات العراق ودماء القتلى وانتظار البطل القادم من بعيد. لذا يأتي اختيار هذا المقطع بالتحديد معبراً عن ذات التناقض، فما بين اليأس والرجاء يأتي افتراض موت البطل المحارب وحقيقة ظهوره ثانية، وما بين "السقوط" من على متن السفينة، و"السقوط" إلى القاع والغرق والوقوع ضحية للكواسيح والحيثان، يأتي "الصعود" إلى سفينة أخرى: والحياة الآمنة التي "يقبل فيها فتاته". ولا ينجح هذا المحارب في "صعوده" إلى الحياة ثانية إلا بفضل هذه النزعة المحاربة، فالعراقي لدى كريم جثثير هو المحارب الذي يقتل كل يوم ويحيا من جديد.

يعمد كريم جثثير إلى التعميم في اختياره للشخصيات، فباستثناء الشخصيات التاريخية لا توجد أسماء وإنما أنماط من نوعية "امرأة عجوز" و"رجلان" و"الأم" و"الفتاة" (الأقنعة ٩٤). وهي نزعة بدأت معه في "الأقنعة" واستمرت في العديد من مسرحياته التالية.

يخرج جثثير أيضاً على المألوف في تقسيم مسرحيته، فلا يقسمها فصولاً ومشاهد، وإنما يقسمها إلى سبع "حركات" موزعة على عشرة مواضع - مرقمة - أوزحها في خريطة تفصيلية مرفقة بنص المسرحية، فينص على انتقال الجمهور من موضع "٣" إلى موضع "٥" مثلاً، أو من "٩" إلى "١٠" حيث تنتهي الأحداث.

يدرك النائي لمحاولات تقديم عرض هذه المسرحية مدى شغف كاتبها بالتجريب في فضاء المسرح والتشكيلات المكانية، فقد بدأت محاولات تقديم العرض منذ عام ١٩٧٩،

ولكنها توقفت بسبب الحرب، وعادت ثانية عام ١٩٨٥، ثم قدمت عام ١٩٩٠ على حدائق مصيف سرنجار بمساحة تزيد على الألف متر مربع وبإشراك النافورات والأشجار والأسوار لينتهي العرض في مرتب السيارات، كما قدم العرض أيضا في مكان لا تزيد مساحته على المتر مربع المتر المربع في مقيل مركز الدراسات والبحوث ليكون فاتحة لتجربة مسرح المقول في صنعاء، وأخيرا قدم في بيت المؤلف بمساحة لا تزيد على اثني عشر مترا.

وتطلى على مشاهد (أو حركات) نص (الأقنعة) "بنية صورية لا يرتبط بعضها ببعض بحبكة درامية تقليدية، بل بنسق من العلاقات السيميائية والطقسية،"^{٩٦} فالملتقي يطوف بأرجاء المكان منتقلا بين المشاهد المختلفة ومستنبط المعاني والدلالات التي يراها دونما تقييد بوجهة نظر معينة. كما تعكس اللوحات مجموعة من الطقوس الدموية - تتجلى في طوفان الدماء وكميات الهياكل العظمية والجماجم التي تملأ فضاء المكان - يطوف بها الملتقي وكأنما يطوف بمذابح التاريخ وغدر الطغاة ومذابح البشر.

يحدد الكاتب علاقة الملتقي بالنص حتى قبل بداية المسرحية إذ ينص على أنه "قبل بدء العرض بلحظات يدخل الجمهور الي صالة الاستقبال غرفة "١". ويقوم أحد أفراد الجمهور بقطع شريط الافتتاح الذي وضع عند مدخل غرفة "٣" مفتتحا العرض ليدخل من بعده الجمهور متجولا في أرجاء البيت الذي تحول إلي معرض" (الأقنعة ٩٥). وهذا يؤكد الكاتب أن هذا النص ليس من تلك النصوص التي يتعامل معها الملتقي من بعيد أو يصدر أحكاما لها أو عليها من كرسي بعيد أو قريب من خشبة المسرح، وإنما يدرك الملتقي أنه صار جزءا من العرض وأصبح حاملا لمسؤولية المشاركة فيما يعن من أحداث.

يعمد الكاتب إلى تعميق فكرة الابتعاد عن المسرح التقليدي من خلال انتقال الجمهور من موقع إلى آخر ووضع "جماجم بشرية - تضاء بإضاءة حمراء عند الضرورة - على الأرض والسقوف تمرق سير وانتقال الجمهور - وكأن الجمهور منذ بدء دخوله قد دخل مقبرة" (الأقنعة ٩٧). ولا يكتفي جثير بالتشكيلات البصرية، وإنما يحرص على أن تُصاحبها "أغنية تعد وتلحن بإيقاع مناسب يلتحم بالطقس للموضوع للعرض" (الأقنعة ٩٧) أو "أخبار، بكاء ضحكات، أصوات حرب وحوارات يومية.. وتستخدم إلهود، الأواني والملاعق في خلق المؤثرات الصوتية للعرض" (الأقنعة ٩٧).

وبعد انتهائهم الجمهور من التجوال بين اللوحات تبدأ الحركة الأولى أو المشهد الأول مع مهرج وعدد من الممثلين والممثلات يؤدون حركات أقرب الي حركات المجانين وألعاب الأطفال. ويثير المهرج واحدة من أكثر التيمات تكرارا لدى جثير، ألا وهي العلاقة بين العقل والجنون: "مجنون من قال. إن الأرض كروية الشكل، إنما هي بيضاوية يقف على أحد طرفيها مجنون، ويغف على الطرف الآخر عاقل، ولكن اللغز ما زال ساري المفعول، من فيهما هو العاقل؟ ومن فيهما هو المجنون؟" (الأقنعة ٩٨). يستخدم الكاتب ثنائية العقل والجنون لإلقاء الضوء على تناقضات عصره، لذا فإن الجنون لديه هو واحد من "مشتقات الموت - أو قل تظاهراته - بل هو الأشد مضاعفة لأن موت العقل متطاوّل ومديد. وكثيرة هي محاولات كريم جثير في توثيف موضوع الجنون، لكن مجنون كريم علي المسرح شاهد عصر

وراصد خراب ومراقب محنة، وهو أكثر عقلا وتعقلا ممن يدعون العقل ويستعرضون فضائله كالطواويس.^(١٠٠)

أما الحركة الثانية أو المشهد الثاني، فيصور "صليبا يوضع مقلوب صلب عليه أحد الممثلين الذي نرى رأسه إلى الأسفل وساقيه إلى الأعلى" (الأقنعة ١٠١) في إشارة إلى عمليات الاختطاف والتصفية الجسدية التي يتعرض لها المواطنون علي يد الأنظمة الدكتاتورية في غلة من العالم، وهو ما يرمز إليه الكاتب من خلال استكتشاف المثلة للجنة الصلوبة "حتى تصل لرأس فتأها أسفل اللجنة الدولية للصليب الأحمر" (الأقنعة ١٠١) وبعدها تنتحب وتتولى ألما تجر عربة اللجنة الدولية للصليب الأحمر وقد ربطت إليها قطعة قماش عليها توارخ الهزائم وأسماء بعض الحروب والشهداء.

وفي الحركة الرابعة يستمر الكاتب في محاولاته الحديثة لإظهار الخراب الذي يخيم على العالم من جراء الحروب وذلك من خلال رجلين، أحدهما مبتور الذراع وثانيهما مبتور الساق، يبهتان عن أطرافهما المفلودة وسط كومة من الأذرع والسيقان المقطوعة، ولكن "خيوطا خفية تسحب الذراع والساق.. فيزحفان وراءهما بمحاولة من أجل اللحاق بهما إلا أنهما يخطيان مع صوت نباح عدة كلاب" (الأقنعة ١٠٥). ويواصل جثير استخدام الجماجم البشرية بشكل مكثف، بحيث تظل تيمة الموت مهيمنة طوال العرض، مهما اختلفت المشاهد أو تنوعت الرموز والإيحاءات.

وأخر حركات/مشاهد المسرحية هي الحركة السابعة، والتي تدور في "١٠"/ الحقيقة. وهنا يختم الكاتب مسرحيته بذات التناقض الذي قدمها به. فيدعو المهرج الجمهور إلي الحقيقة مطمئنا الجميع أن "تعالوا إلى هنا.. لا تردنوا وتقدموا فليس هناك ما يخيف" في حين تبدأ الجثث في الحركة مع انطلاق أصوات وصرخات ونباح كلاب ونعيق شربان وطيور جارحة من الأبواب والشبابيك خلف الجمهور الذي يصبح محاصرا بالجثث التي تتحرك حوله وبالممثلين الذين تدفقوا من "٤" وهم يرقصون رقصات مجنونة (الأقنعة ١١٤-١١٥). تأتي دعوة المهرج للجمهور وتأكيده على عدم وجود ما يخيف لتتناقض تماما مع الرعب الذي يصيب الجمهور بعدها مباشرة، وهو في هذا يمثل الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام الرسمية حين تؤكد لشعوبها أن كل شيء على ما يرام في حين يكون الأمر عكس ذلك.

تعد "الأقنعة" تجربة مسرحية ثرية تعكس ريادة كاتبها في مجال مسرح الصورة في العراق^(١٠١) وقد "حملت في وقتها ثلاث علامات أساسية تنبئ بميلاد مبدع مسرحي ذي موهبة حقيقية أولها حسه التجريبي المسكون بهاجس التجديد والبحث والمغايرة، وثانيها ريادته في ممارسة شكل مسرحي ذي منحى صوري في المسرح العراقي، من دون أن يكون قد أطلق علي تجاربه الغربية، كما هو الحال مع صلاح القصب، أو دراسته دراسة أكاديمية، وثالثها تنبؤه بكموارث الحروب والدمار والقمع والجوع التي حلت ببلده العراق، مستقرا واقعه السياسي على نحو صحيح"^(١٠٢).

ينجح كريم جثير في "الأقنعة" أن يقدم شكلا مسرحيا جديدا ينزع به أقنعة المسرح الرسمي، ويحرك أفكاره الرائدة وتقنياته البالية وكليشياته المحفوظة. ويستوحي موضوعاته من تعدد مستويات الألم والشقاء لدى المواطن العراقي بشكل عام والمثقف العراقي بشكل

خاص في ظل الحروب والخوف من القوى الغاشمة وصور الموت الذي يمكن كل أرجاء العراق. وهو يثري المسرح بتنفيذ الخطابة، وتقطع الطريق على كل ثلثة خارج الضرورة الدرامية، والإيقاع الشعوري، وتستشرف شخصيات تسعى جاهدة للتخلص من اغتراب يصاحبها دائماً. وإذا كان مسرح كريم جثير كثيراً ما يغلفه الصمت، فهو صمت مدو، يبوح بالعاني والمدلولات التي كثيراً ما تعجز الكلمات عن وصفها.

الهوامش:

(١) الأنباري، شاكراً: المخرج العراقي كريم جثير: حياته انتهت في مشرحة هيفو، مؤسسة الذاكرة العراقية، ١١ مايو ٢٠٠٦.

<http://www.iraqmemory.org/INP/view.asp?ID=231>

(٢) أبو طالب، أسامة: شاعداً على المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣: ص ١٧٩.

(٣) جثير، كريم: الأقنعة ومسرحيات أخرى، دار نيتوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠١.

(٤) النصير، ياسين: مقدمة الأقنعة ومسرحيات أخرى، دار نيتوى، دمشق ٢٠٠١، ٩-١٣: ص ١٣.

(٥) حسن، حسين سرك: استلزام مسرحي عراقي بلغته الموت قبل الأول، الزمان ٢٠٠٧/٨/٨.

[http://www.azzaman.com/index.asp?fname=2007\08\08-08\](http://www.azzaman.com/index.asp?fname=2007\08\08-08\669.htm&storytitle)

[669.htm&storytitle](http://www.azzaman.com/index.asp?fname=2007\08\08-08\669.htm&storytitle)

(٦) صليحة، نهاد: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩: ص ٢٠.

(٧) حسن، حسين سرك.

(٨) سرحان، سمير: كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨: ص ١٦٥.

(٩) علي، عواد: أضواء - الأقنعة ومسرح الصورة، الزمان - العدد ١٥٧١ - ٢٠٠٣/٧/٣١.

<http://www.azzaman.com/azz/articles/2003/07/07-30/677.htm>

(١٠) حسن، حسين سرك.

(١١) غالباً ما تعزى الريادة في تقديم مسرح الصورة في العراق للمخرج العراقي صلاح القصب، ولكن من الإنصاف القول إن كريم جثير قد سبقه في هذا المجال إذ كتب "الأقنعة" عام ١٩٧٩ في حين قدم القصب أول تجاربه في مسرح الصورة عام ١٩٨٠ بمسرحية "هاملت" برؤية جديدة المختلطة فيها أن هاملت ولوليفيا شابان سودان يعيشان في الأفعال الإقريقية، (عواد علي).

(١٢) علي، عواد.

لا تغادر بيت الدمية



مهدي بندق

للهيمنة Hegemony أن تدافع عن نفسها قائلة إنها عنصر أصيل من عناصر الوجود، ليس الوجود الإنساني فحسب، بل والوجود البيولوجي والفيزيائي ذاته. فالكائنات الحية لا تبقى إلا بالتهام كائنات حية أخرى، والمادة من الذرة إلى السدم النجمية لا تستمر في البقاء إلا وفقاً لقوانين الجاذبية، والضغط، والديناميكية الحرارية بتناقضها المذهل ما بين ثبات كمية الطاقة وبين تشتتها الأنثروبي Entropy، فكل ما في الكون إذن خاضع لغيره، وسيطر علي غيره بيد أن الجبرية المطلقة Absolute Determination التي تبدو ظاهرة في الكون والحياة، كان من شأنها أن تخلق نقيضها، وفقاً لقانون التعدد الذي هو أيضاً عنصر أصيل من عناصر الوجود، فكان أن ظهرت فكرة الحرية، لا في البداية، وإنما بعد أن بلغ الكون الدرجة الرفيعة من تطوره، الذي بدأ من المادة غير العضوية إلى المادة العضوية، ثم إلى الحياة، فالحياة الإنسانية التي أنجبت الفن، والفكر، والفلسفة.

ولعل تاريخ الفلسفة منذ طاليس وحتى ميشيل فوكو أن يروي لنا كيف حاول البشر بدأب التخلص من سيطرة الطبيعة عليهم، مستخدمين في ذلك وسيلة المعرفة. فالمعرفة تمنح صاحبها القدرة علي التحرر من قيود المكان والزمان، وبها اخترع البشر المعجلات فالسيارات، فالطائرات، فالصواريخ، التي تحمل السفن إلى الفضاء الخارجي، وبقي أن تتنامي معرفة البشر بأنفسهم حتى تصل إلي درجة تحريرهم من عصف بعضهم ببعض، ومن استغلال أغنيائهم لفقرائهم، وأقويائهم للضعاف منهم،.... وذكرهم للإنات اللائي يخلدون إليهن طالبين المتعة والنمل.

الهيمنة إذن، والسعي للتحرر منها صورتان من صور الوجود الإنساني علي وجه التحديد، وكان الكون — متجلياً في أركي أشكاله — قد أصبح بشراً أقواماً، قادرين علي مساءلته، عاملين علي تصحيح رؤيته لنفسه، حتى لا يظل علي توهمه أنه كون واحد

وحيد، ومن ثم يعترف بأنه أحد الأكوان التي قد تري، لتصادم أو تتلاقى في ملحمة لا يمثل تاريخ البشر ومستقبلهم إلا صفحة من فصل صغير فيها.

هل تري قد دار شئ من هذه التأملات بخلد هنريك إبسن وهو يُعد العُدة لكتابة رائعته ببيت الدمية عام ١٨٧٩ ؟ أغلب الظن أنه كان يفكر علي الأقل في مبدأ الحرية... .. والذي لا يكون المرء إنساناً إلا به، وهذا هو ما دعا برنارد شو إلي تأليف كتاب كامل بعنوان جوهر الإيسنية Quintessence of Ibsenism. ولو أننا تفهمنا جيداً غرض هذا الكتاب الخطير الذي يدعو المرء إلي الانفصال عن الغير، لكي يتوصل بتجربته الحرة إلي الاتصال ، لقلنا إن "نورا" التي صقلتها تجربة الزواج المغشوش، قد خرجت منها امرأة واقعية Femme de facto بعد أن أسقطت هذه التجربة الأليمة الوهم المثالي القائل : إن المرأة الكاملة مخلوق في ذاته، وليس مخلوقاً لذاته.

وإذا كان بعض النقاد الشكسبيريين - مثل ريموند وليامز - يلقون باللائمة علي إبسن لإدخاله مبدأ المناقشات في الفعل المسرحي، باعتباره أن تلك المناقشات لا تمثل مواجهات حية بين أناس حقيقيين، فإن شو منتصفاً لإبسن يقول : "لقد وضعنا شكسبير فوق خشبة المسرح، أما إبسن فقد وضع لنا مواقفنا ..". والحق أن مقارنة إبسن بشكسبير إنما هي مقارنة بين نوعين من الكائنات الحية، لكل نوع وظيفته الخاصة به فشكسبير طائر مفرد يتمتع ويمتع في بساطين الملوك والأمراء، لا يحمل علي ظهره أو بين جناحيه قضية محددة، ومن هنا جاء سحره وخلوده، أما هنريك إبسن فأشبه ما يكون بشغالة نحل ثورية، مهمتها إعداد الطعام السائغ لأجيال الخلية، وما كان طعام إبسن لهذه الأجيال إلا لمعاونتها علي الخلاص من هيمنة الملكة، وما كانت تلك الملكة في ذهن إبسن إلا الثقافة الدنماركية والسويدية الرامية إلي طمس السمات الخاصة للنرويج، تمهيداً لتذويبها في وحدة اسكندنافية متعسفة، وما كانت نورا- في أحد مستوياتها الرمزية - وهي تصفق خلفها باب بيت تورفالد، إلا النرويج المتعسفة إلي الحرية، الباحثة عن هويتها عبر الممارسة praxis لا من خلال الإذعان لنموذج سابق التجهيز. ذلك أن الوحدة حين يراد لها أن تكون غاية للأفراد والأمم، فإنها لا يمكن أن تتحقق إلا عن الطريق التوهم الوحيد، الذي هو الاستقلال أولاً.. فالاستقلال - قرين الحرية - هو ما يمنح الوسائل والغايات شرعيتها الوجودية.

كان إبسن قد بلغ الستين حين كتب مسرحية "بيت الدمية"، أي بعد أن بلغ قمة النضج المعرفي سياسياً واجتماعياً، ولا ريب أنه قد تأثر كذلك بفلسفة سورين كيركجورد (١٨١٣- ١٨٥٥) الفس البروتستانتي الذي رفع إلي المستوي الفلسفي أفكار لوتر، وكلفن عن ذاتية العلاقة بين الإله والإنسان، دون وسيط مؤسساتي مهيب، ولا مرء في أن الفرد، في هذا الوعي الفكري الجديد، مقصود به كل رجل، وكل امرأة دون تفريق (وهل نضيف كذلك كل أمة وأخري؟) فلا عجب إذن أن تعد الوجودية فلسفة تحرير، بجانب الماركسية التي كانت قد بدأت تفشي العالم الأوروبي منذ عام ١٨٤٨، وإن لم يمتد تأثيرها إلي أعمال إبسن، اللهم إلا خيوطاً رفيعة في مسرحية "عدو الشعب" ولا تثريب عليه في ذلك، فوجود المرء في مجتمع معين - كما يقول ماركس - هو الذي يحدد له فكره وليس العكس. إنما يكفي هنريك إبسن

شرفاً أنه حرك بأعماله المسرحية - وفي مقدمتها "بيت الدمية" - بركة المياه الأسنة في الثقافة الأوروبية.

أما ثقافتنا العربية - ومصر في طليعتها - تلك التي تعرفت علي الوجودية والماركسية معاً مكتسبتين ومتكاملتين منذ خمسينيات القرن الماضي، فلقد بات عليها أن تجيب عن هذا السؤال :

- لماذا لم يستطع أديبها أن يخلق نموذج "نورا" عربية، سواء في مستواها الواقعي، أو مستواها الرمزي، اكتفاءً بإنتاج نماذج، ربما كانت شبيهة ببطله إبسن في بعض النواحي، لكنها عاجزة عن التأثير في المجري الثقافي العام ؟

يمكننا بالطبع أن نلخص الإجابة في رؤوس موضوعات، مثل تجذر ممارسات الطفيلان الشرقي، المرتكز علي ما يسمي بالنمط الأسوي للإنتاج بحكومته المركزية المستبدة، ومثل توريث ثقافة الإنعاز الناجمة عن الرضا بالعيش القليل، وكراهة المصارمة، ونيزد مشاريع الهجرة بعد أن ذاق الناس طعم الاستقرار في واد سهل وتحت ظل مناخ معتدل، وربما يضاف إلي هذين العاملين عامل جديد هو توطين الأصولية" سواء من خلال المسيحية الوادعة أو الإسلام المحافظ.

رؤوس الموضوعات هذه تحتاج إلي تفصيل بطبيعة الحال، وذلك ما أدرجناه يكتبنا المعنون "البطله والسنبلة... .. دراسة في تحولات المصريين " وإنما سنحاول هنا التماس مظهراتها في بعض الأعمال الأدبية التي تعرضت لقضية المساواة بين المرأة والرجل باعتبارها قضية محورية علي الصعيدين الاجتماعي والسياسي. إذن فلنتوجه إلي تلك الأعمال الأدبية المختارة كأثلة، نسألها ونسألنا.

برغم التقدمية الظاهرة في خطابها الروائي، لا تنجح الأدبية لطيفة الزيات في حمل قضية تحرر المرأة إلي مقدمة المسرح الثقافي، فالبطله "ليلي" لا تمضي في تمردها حتى النهاية، وآية ذلك ما نراه في رواية " الباب المفتوح" من نجاح ليلي في إنشاء علاقة عاطفية بديلة عن الأولى - الفاشلة - تحت الشروط الاجتماعية نفسها التي تقع المرأة وتشتبكها. وما ذلك إلا لأن المحب الجديد كان منخرطاً في حركة مقاومة وطنية تسمي للتحرر من المحتل الأجنبي. لكن علينا الإقرار بأن الانخراط في مقاومة المحتل الأجنبي يظل فرض كفاية يقوم به القادرون من الشباب فتية أو فتيات، بينما تحرر الفرد من قيود مجتمعه التقيمية لا يمكن إلا أن يكون فرض عين، فلا أحد يستطيع أن يحرك من قيدك الشخصي ما لم تكن أنت بادئاً بالمقاومة، ساعياً إلي تحرير الذات فهل صحيح أن تحرير الوطن يؤدي تلقائياً إلي تحرير المرء داخل جماعته الوطنية ؟ سؤال يجد إجابته قاطعة في التطورات السلبية التي أحاطت بالمجتمع المصري منذ أن ظهرت طبقة برجوازية بيروقراطية - بعد اندحار العدوان الثلاثي - راحت تلتهم فائض قيمة العمل الاجتماعي تحت لواء العسكرتاريا، تلك التي تسببت بعد أعوام قلائل في إنزال هزيمة مروعة بالوطن جميعه، بقدر ما تسببت حليفها البيروقراطية - بجمودها وتحجرها ونهمها الأناني - في إفشال مشروع التنمية الرأسمالية (كان اسمه الحركي "الاشتراكية العربية") مما أفصح المجال للقوي السلفية بفكرها الأصولي أن تسود.

لكن الكاتبة لطيفة، تنهى روايتها بالتبشير بفكرة ساذجة، تزعم أن الحب كغليل يحل التناقضات الإيديولوجية، ومن هنا فإن البطلة ليلي التي شاركت حبيبها في مقاومة المحتل، لا تجد بأساً في الزواج من رجل يملك حق تطليقها بإرادته المنفردة، وحق الجمع بينها وبين زوجات أخريات، مادام الحب هو دافعها للزواج من مثل هذا الرجل ! والحق أن الكاتبة الناصرية نفسها التي تزوجت من مثقف يميني محافظ، إنما كانت تعلن بهذا الحديث الموارغ عن الحب، قبولها للنزعة الأصولية الكامنة فيها، حتى وإن رأيناها تنمرد - ظاهرياً - على لسان بطلتها صائحة " لا يوجد شيء اسمه الأصول " بينما يكشف تكنيك السرد في الرواية عن عروق أصولية تلعب تحت القشرة الأرضية في ثقافتها، يفصح عنها لجوء الكاتبة إلى راو عليها بكل شيء، إضافة إلى تنميط الشخصيات، والانحياز إلى جانب من جوانب الصراع انحيازاً غير مبرر فنياً على الأقل، وكلها سمات لأدب تقليدي، يقتصر إلى الوعي الحدائثي الرامي إلى تفكيك الخطاب السائد ثقافياً بأدوات مبتكرة، بالتوازي مع إبداع خطاب جديد مغاير.. نسبي إنساني، وموضوعي محايد.

وهكذا نرى أن الباب الذي فتحته لطيفة - لم يكن ليفضي بالمرأة المصرية إلا للانخراط في التجربة الناصرية، التقدمية اسماً والأصولية في بنيتها العميقة، المؤكدة للهيمنة على مستوى الأنفال. آية ذلك أن الناصرية لم تفكر قط في القيام بفصل الدين عن الدولة (على نحو ما فعلت الكمالية في تركيا) بل على العكس أسهمت في تعميق الدلالات الدينية، ليس فحسب على المستوى السياسي (لجوء عبد الناصر إلى الأزهر إبان العدوان الثلاثي) بل وأيضاً على المستوى المجتمعي بتعديل نظام التعليم في الأزهر بالسماح في تخريج مهندسين وأطباء ومحاسبين أصوليين، وكذلك بغرض مادة الدين بوصفها مادة أساسية في كل مراحل التعليم قبل الجامعي، وإنشاء إذاعة خاصة للقرآن الكريم.. وما كان ذلك نتاج ورع وتقوى قادة يوليو (والا لسلوا السلطة طوعية للإخوان المسلمين) وإنما جرى بغرض تأميم الدين، في مزايدة على مثيليه السياسيين (الإخوان) ومنعهم من استخدامه، ليظل حكرًا للدولة، مثله في ذلك مثل شركات ومصانع القطاع العام. فكان الحصاد الأخير لهذه السياسة إضفاء طابع مزدوج، تلفيقي ما بين التقدمية والأصولية على الممارسات الثقافية (كان يعبر عنها تحت عنوان الأصالة والمعاصرة) وذلك لمسايرة الأغراض السياسية للدولة، التي لم يكن من بينها إطلاقاً هدم الأسس الثقافية للمجتمع الذكوري الأبوي. وكيف للناصرية أن تفعل وهي التي ما قامت إلا باستلهاام النموذج البونابرتي الهريركي Hierarchy الذي يهيمن على المجتمع، فارضاً رؤيته وقيمه الخاصة على الجميع باسم الثورة وباسم الفقراء الذين ستبني لهم الاشتراكية شريطة ألا يزججوا الدولة أو أنفسهم في محاولة الاشتراك في بنائها.

قبل عامين من صدور " الباب المفتوح "، أي في عام ١٩٥٨ كان إحسان عبد القدوس، فتى الرومانسية الثورية في مصر، قد نشر روايته "أنا حرة" لطابق بين شخصيته الحالية المنكسرة، وبين شخصية البطلة المنتمدة في البداية والمستسلمة في آخر الأمر للنموذج الأنثوي الذي يطبخ ويكنس باسم الحب، تلك المطابقة التي تشير إلى هيمنة النمط سوسيولوجياً (بما تعنيه سوسيولوجياً من جدلية الاقتصاد مع السياسة والثقافة) حيث نرى اندياح الأفراد داخل حقل معرفي، بذوره الليبرالية الانتقائية، وإشاره الاستسلام لهيمنة

القوى الصاعدة، ممثلة في عسكرياتية بوليو، شريطة أن يتقنع هذا الاستسلام بقناع الحب، حيث لا تترهب على المحب إن هو نزل عن حريته إرضاء للحبيب. وهو بالضبط ما فعله عبدالقدوس حين قبل دعوة عبد الناصر للعشاء ليلة الإفراج عنه من السجن الحربي. وهكذا فعلت بطلنة روايته في مراوغة ذاتية، يتم بفضلها التنازل عن مشاريع تطوير الهوية، بدعوى الثبات الأنطولوجي لقيمة الحب.

تصر الثقافة العربية على أن الهوية Identity قرينة الثبات، دون التفات منها إلى أن العكس هو ما تشير إليه شواهد الحال. فد "الأنا" ليس إلا ذلك المتغير من الشكل الجينيفي إلى الهيئة الطفولية، إلى الصبا والشباب، فالكهولة والشيوخولة. لكن الوعي العربي الجمعي الذي يخشى المواجهة، لا يلبث حتى يعدو بعيداً عن رعب الوجود. محتثياً بكهف الوهم الأثير الذي يسميه "الأصول" Fundament وهو كهف تعرفت عليه البداة أولاً، ثم راحت الحضارة تلون جدرانها وتضئ سقفه بنصوص Texts خلعت عليها صفات القداسة (راجع ديكتوتو العقيدة الصحيحة التي فصل بنودها الخليفة القادر العباسي، وبعثها اندفع ابنه الخليفة القائم ليقتل ويعذب وينفى خصومه من المعتزلة والشيعة والمتصوفة بدءاً من العام ١٠٤٠ ميلادي = ٤٣٣هـ) ومنذ هذا الوقت فإن الأصولية Fundamentalism بما تعنيه من تركيز على نصوص تتخذ معياراً للمعرفة ومقياساً للحقائق، صارت توقع في شباكها الجميع. وحتى الذين رغبوا في تطوير العلاقات القانونية لتتلاءم مع متغيرات العصور، كان عليهم أن "يرجعوا" إلى "النصوص" لتأويلها، غير مدركين أن التأويل Interpretation إنما هو دليل في حد ذاته على أن هذه النصوص قد صارت - بمحاولة إعادة تفسيرها - خارج الواقع التاريخي الذي أنتجها في وقتها.

ذلك ما تستبينه واضحاً في المحاولة الأدبية الأنثوية الثالثة، والتي خاضتها بشجاعة غير منكورة، الكاتبة حسن شاه في روايتها التي تحولت إلى فيلم سينمائي باسم "أريد حلاً" فالبطلة التي أعلنت رفضها العيش مع زوج خائن، والتي راحت تخوض معركة شرسة في المحاكم الشرعية لكي تنهى هذا الزواج، لا تلبث حتى تذهب إلى الاستعانة بالنصوص الشرعية نفسها. وبالطبع لم يكن لها أن تكسب المعركة. ولقد يرى البعض أن الرواية والفيلم قد حركا المياه الراكدة، حتى إن الدولة (بعد ربع قرن ١١) أصدرت القانون رقم (١) لسنة ٢٠٠٠ لتساوى بين حق الرجل في إيقاع الطلاق وحق المرأة في الانفصال، اتساقاً مع المادة ٤٠ من الدستور. أما الذين يستصرون المسألة الاجتماعية بعمق أكثر، فيرون أن "الخلع" الذي لا يتم إلا بمصادقة القاضي الشرعي - باعتباره ولي أمر الزوجة - يظل إجراء لا يعترف بحق المرأة في أن تكون سيدة مصيرها، وهذا هو لب القضية، لمن يريد مقارنة شخصية "نورا" الإسبانية بأية شخصية أنثوية في الأدب العربي المعاصر، حيث الشخصية الأدبية تعبير جدلي عن ثقافتها السائدة، إلا في حالتين: الأولى: أن يلجأ الكاتب إلى آلية الخيال الممنهج بأن يخلق شخصية إنسانية عامة (على نحو ما فعل كاتب هذه السطور في مسرحيته الشعرية "ريم على الدم") لتكون نموذجاً مطلوباً، لا مرجعية له في الماضي أو

في الحاضر، أو قل لتكون بشارة لمستقبل لم يأت بعد، الأمر الذي يقلل من تأثيرها في الواقع المعيش.

وأما الحالة الثانية، فقيام الكاتب بتصوير نمط من أخطاء "الخوارج" المهمشين لا بإرادتهم، بل جراء نيز المجتمع لهم، على غرار ما فعلته الكاتبة نوال السعداوي في روايتها " امرأة عند نقطة الصفر " التي تقس فيها عن عاهرة ترفض الانصياع للقيم السائدة فيتم إعدامها بتهمة القتل، لتعقبها برواية " سقوط الإمام " تتشظى فيها من السادات بوصفه رمزاً للهيمنة الذكورية الأبوية، دون التفات من الكاتبة إلى أن القتلة كانوا رجالاً لا نساءً كما كانت البطلة تحلم !!

والمفارقة Paradox في مثل هذا النوع من التسويق الأدبي للفكر الأنثوي "المغتاط" أنه يقدم نفسه للقارئ بهيئة النموذج المضاد Anti - Model داخل بذية الهيمنة، مستبدلاً مهيماً جديداً (=الأنثى) بالمهيمن الحالي (=الذكر) دون تغيير للبيئة ذاتها، وهذا النموذج المضاد ليس من شأنه أن يشجع أحداً على الاقتداء به، أو على انتهاج نهجه، عكس نموذج نورا المناقض للهيمنة ذاتها، ويتضح ذلك من الكلمة التي ألقاها إبسن عام ١٨٩٨ أمام الجمعية النرويجية للدفاع عن قضية المرأة إذ قال ثمة : " إنني لا أتبين ماهية قضية المرأة، لقد كانت المسألة بالنسبة لي مسألة إنسانية ". فذلك بالضبط ما أثار مناقشات بناءة في الأوساط الثقافية الأوروبية، مما دعا الحكومات إلى إصدار تشريعات المساواة الكاملة بين النساء والرجال في الحقوق الشخصية والسياسية تبعاً عبر العقود الأربعة التالية لظهور مسرحية بيت الدمية عام ١٨٨٩.. بعدها تأكدت هذه المساواة قانوناً على مستوى العالم بصور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عن الأمم المتحدة عام ١٩٤٧.

لقد وقعت الدول العربية جميعها على ميثاق الأمم المتحدة، المتضمن الاعتراف بهذا الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، دون تحفظ إلا من السعودية (تحفظت على منطوق المادتين السادسة عشرة، والثامنة عشرة والمتعلقين بإنشاء الزواج وفشله).

ولكن هذا التوقيع لم يمنع الدول العربية الموقعة من مخالفة أحكامه - عدا تونس - فيما يتعلق بنظم الأحوال الشخصية - بحجة خصوصية الثقافة العربية الإسلامية، وهي حجة لم تمنع من الانسياق للنموذج الغربي في طرز المعمار، والملبس ووسائل الانتقال والترفيه.. إلخ، والأهم من هذا كله أنها حجة لم تمنع الإبقاء على جوهر الهيمنة (الذي يعارسه الغرب عليها اقتصادياً وسياسياً) لتمارسه هي كلياً على شعوبها.

وكما بدأنا في أول هذه الورقة بقولنا إن جوهر الهيمنة واحد في كل مكان، وإن تعددت أشكاله الثقافية ما بين مجتمع وآخر، فإننا لا غرو ننتهي إلى القول بأن للهيمنة نقياً - مثل كل شئ آخر في الوجود - ألا وهو سعى الكائنات الحية إلى التحرر، وسواء نجحت في ذلك أو لم تنجح، فإن مجرد المحاولة لتقينة بأن تجعل من أصحابها أبناء "نورا" وخصوصاً " تورفالد هيملر " بكل ما يمثلته من قيم الأنانية، وتحجر القلب، والعنصرية العاجز عن رؤية الآخر المختلف.

المسرح الصيني



جان بدوي

يبدأ تاريخ المسرح الصيني المعاصر منذ إعلان جمهورية الصين الشعبية سنة ١٩٤٩، ثم دخل مرحلة الثورة الثقافية (١٩٦٦ - ١٩٧٦) حيث تعرض المسرح لشفوط واتجاهات سياسية في هذه الفترة، وبعد انتهاء الثورة الثقافية دخل المسرح ضمن ما دخل الأدب الصيني جميعه في مرحلة تاريخية عرفت باسم "الفترة الجديدة".

في بداية هذه الفترة الجديدة كانت إنجازات المسرح عظيمة وبارزة، فقد كان الأدب المسرحي من ناحية هو الأسبق في اقتحام شباب الثورة الثقافية، حيث كان من أوائل الأنواع الأدبية التي أسرعت إلى نفخ بوق نهضة الأدب والفن في الفترة الجديدة.

إن عودة نشاط الأدب المسرحي قدمت نموذجا حقيقيا نشطا أسهم في تحرير باقي أنماط الأدب الأخرى، ومن ناحية أخرى كان هو الأسرع والأكثر ظهورا بين أنماط الأدب المختلفة، الذي أحدث تأثيرا اجتماعيا كبيرا وحقق ازدهارا في الإبداعات الأدبية التي شهرت في بداية الفترة الجديدة. في سنة ١٩٧٧ حيث كان الشعب الصيني في بداية التحرير من كابوس الثورة الثقافية، ولم تهدأ نفوسهم بعد، بدأ الأدب المسرحي يُبحث من جديد ويستعيد نشاطه، وصدر في العام نفسه العمل الأدبي "وقت احمرار أوراق العنبر" للأديبين تجين تجانغ تجيا، ووأنغ تجنغ يي، وكذلك العمل الأدبي "أشرق الفجر" للأديب باي خو. ويمثل هذان العملان باكورة الإبداع المسرحي في الفترة الجديدة، وهما أهم عملين أسهما في إحياء المسرح الصيني في الفترة الجديدة، الأول ينتقد ويفضح الفكر السياسي الفاسد لعصابة الأربعة، والآخر يمدح ويخلد ذكرى جيل أبطال قادة ثورة التحرير. إن صدور هذين العملين يعد لحظة إحياء تاريخية للمسرح خارج عباءة فكر الثورة الثقافية، متجها نحو حياة جديدة وتطور جديد، فقد كان لهما دور تاريخي تجاه إزالة الفوضى وإعادة النظام للفكر السياسي والأدبي والثقافي فهما يتميزان بمغزى اجتماعي عميق.

إن الأدب الصيني عامة مر في هذه السنوات بفترة انتقالية عنيفة تعرض فيها لتقلبات فكرية واتجاهات سياسية وحركات اقتصادية وتغيرات اجتماعية عنيفة، إذ فتح المارد الصيني السجين عينيه على العالم أجمع فوجد نفسه في مواجهة تيارات سياسية وفكرية وفلسفية وعلمية واجتماعية وصراعات اقتصادية وتغيرات ثقافية وقفزات حضارية. لكنه بدأ يتحسس طريقه منطلقاً من قاعدته القوية الراسخة التي تمتد جذورها في تاريخه العميق.

مر المسرح الصيني بما عرف في ذلك الوقت بمرحلة الاسترجاع والإحياء، حيث ظهر على الساحة الأدبية وعلى خشبة المسرح مجموعة رائعة من الإبداعات المسرحية التي تميزت بالإحياء والتطور سواء من ناحية الفكر والمضمون أو من ناحية الشكل والجمال الفني، وقد تميزت هذه الأعمال بالواقعية كما أنها جسدت شخصيات اجتماعية مشرقة.

في سنة ١٩٧٨ كتب المسرحي لزونغ فو شيان مسرحية "في مكان الصمت"، كانت هذه المسرحية هي التقييم العادل لأحداث ميدان تيان آن من سنة ١٩٧٦، فهي أول صرخة دوت عالياً في ذلك الوقت، تعلن الأيديولوجية الجديدة وروح الشجاعة الحقيقية القوية، كما ظهر قبلها في سنة ١٩٧٧ مسرحية "قائمة الشرف" وهذه تسترجع بوضوح ودقة أحداث الثورة الثقافية، وتدين الفاسدين وتشيد بأصحاب العدل، وتعبّر عن مشاعر الاحترام العميق وتمجد ذكرى شواين لاي وكل جيل الأبطال الثوريين الأوائل.

في بداية هذه الفترة الجديدة كانت الأعمال الأدبية تدين الثورة الثقافية وعصاة الأربعة، وتمجد ذكرى أبطالها الأوائل. ثم انتقلت إلى عرض المشكلات الاجتماعية التي طفت على السطح، فكان للمسرح الدور الأول في مواجهة هذه المشاكل بوضوح وشجاعة وواقعية، وقد ظهر في ذلك الوقت مجموعة من الأعمال الأدبية شكلت ما عُرف باسم "مسرح إشكاليات المجتمع"، كانت هذه الأعمال تتميز بمواجهة هذه المشاكل وعرضها بجرأة وواقعية. لقد استخدم المسرحيون حسمهم الفني الحاد وبدأوا يعكسون بإيجابية هذه المشاكل الاجتماعية الحقيقية، فقدّموا العديد من الأعمال المسرحية التي تكشف الأخطاء والتناقضات في الحياة الواقعية للمجتمع كما كانت تقدم النصائح والنماذج المثالية للاسترشاد بها. وقدم الأدباء نقداً لاذعاً للنظام السياسي والاجتماعي وكشفوا عن سموم الثورة الثقافية والبيروقراطية والامتيازات الإقطاعية التي كانت تلتفخ المجتمع الصيني. من أهم الأعمال الأدبية التي صدرت في ذلك الوقت "لو كنت صادقاً" سنة ١٩٧٩ للكاتب شا يا شين، وقد أشارت هذه المسرحية خلافاً واسعاً بين الجمهور والنقاد، ومسرحية "بشائر أزهار الربيع" سنة ١٩٧٨ للأديب تسوي دا تسي، ومسرحية "نداء المستقبل" سنة ١٩٧٩ للأديب تجاو تـد شيونغ ومسرحية "فجر مملكة غامضة" سنة ١٩٨٠ للمسرحي تجونغ تجيا ينغ وغير ذلك.

هذه الأعمال كلها كانت تمثل إحياء للواقعية التقليدية للمسرح التقليدي في الفترة الجديدة. تمتع المسرح في ذلك الوقت بشعبية كبيرة، وكان له قوة تأثير واضحة وانتشار واسع. ولكن سرعان ما انهار "مسرح إشكاليات المجتمع" وظهر اتجاه آخر يبحث في التاريخ وعرف بـ "المسرح التاريخي". تميزت هذه المسرحيات كما هو واضح من اسمها بموضوعات تبحث في تاريخ الأمة وتجسد أبطالها، من أشهرها "أغنية الرياح العاتية" ١٩٧٩ و"مذكرات آكيو" ١٩٨١ للأديب تشن هاي روي ومسرحية "الملك وانغ تجاو" ١٩٨٠ للأديب تساو يي

ومسرحية "السعي في سبيل لقعة العيش" ١٩٧٩ للأديب وو تڭو جوانغ، وهذه المسرحية كان لها تأثير بالغ، فهي تحكي قصة أحد الممثلين المشهورين شين فينغ شيا المليئة بالكفاح منذ نعومة أظفاره لتعكس حياة الفن والصعاب والمشاكل التي كان يواجهها الفنانون في المجتمع القديم، فهي تفسح ذلك المجتمع المظلم وسلبياته، وتعمقت في أحوار الحياة وجسدت الشخصيات بصدق، كما أنها تميزت بأسلوب فني جمالي عال وحققت نجاحا مرموقا.

في بداية الثمانينيات بدأ كتاب المسرح مرحلة جديدة للبحث عن أساليب فنية جديدة وذلك لعدة أسباب أهمها إيمانهم العميق بضرورة التعبير بأسلوب جديد عن الحياة الواقعية المعقدة والأشكال الجمالية المتعددة. وتنتمى الثمانينيات بالاستقرار الاجتماعي والتطور الاقتصادي والتغير التدريجي في عقلية الشعب الصيني، حيث بدأ يتجه نحو الغرب متطلعا ومتعطشا لما يدور في مجتمعه، كذلك لبداية انتعاش الوسائل الترفيهية وتعدد وإثرائها للجميع، ففي ظل هذا المناخ واجه المسرح مشكلة كبيرة هي بُعد المتفرج عنه، الأمر الذي عرّضه لأزمة حادة من قبل هذه الثورة في مجال وسائل الترفيه. فلم يكن أمام الجمهور الصيني في الفترة السابقة غير المسرح، يذهب إليه للتسلية والترفيه والتوجيه ولكن بتطور السينما ودخول التلفزيون تدريجيا إلى المنازل تعرض المسرح لهذه الأزمة الحادة، وما أدى إليه الانفتاح من تلاقي الثقافة الصينية بالثقافة الغربية. وللتغلب على هذه الأزمة كان لابد أن يبحث الكتاب عن الجديد الذي يعيد إليهم جمهورهم، فكان من الضروري تحديث النص المسرحي، ومن هذه الزاوية بدأ الاستطلاع والاكتشاف والتجريب، حيث بدأ الكتاب في التأثر بالغرب واقتباس الأساليب ووسائل التعبير والنظريات المسرحية وتجريبها، ومن الممكن أن نقول إنها بداية المسرح التجريبي في الصين ليحل محل المسرح التقليدي.

يمكننا القول بأنه في الوقت الذي تعمقت فيه النصوص المسرحية في الواقعية منذ بداية الثمانينيات وحتى منتصفها كان هناك تحديث للنص المسرحي، واستخدام أساليب تجريبية في كتابة النصوص المسرحية. وفي ظل ازدهار تيار الاقتصاد التجاري في النصف الأخير من الثمانينيات واجه النص المسرحي بل المسرح بشكل عام تحديا جديدا وظهر العديد من الإبداعات المسرحية المختلفة الاتجاهات، ومع هذا الوضع الصين للإبداع المسرحي برز التطور الكامل لبدائله من وسائط الفيديو.

لقد مر المسرح في الثمانينيات بفترة من الضياع والتردد، حيث كان هناك جدل واسع حول قضية "مفهوم المسرح" ودوره المهم في المجتمع وخدمته للسياحة، والضرورة الملحة للتعق والبحث عن الجديد والتحديث والتغير في الإبداعات المسرحية الجديدة حتى تمايز تغيرات المجتمع الاقتصادية والتجارية وتواجه التلفزيون والسينما والفيديو الجديدة، وتنافس الاتجاهات العالية وتساير الحداثة والتجريب، كان ذلك انطلاقا من إيمانهم العميق بتطور الإبداع المسرحي وتعميق النص وتحديث الأساليب الفنية والجمالية والارتقاء بالذوق الجديد والفكر الحديث للجمهور وخاصة الشباب المبهور بكل ما هو غربي جديد، والذي يعيش ثورة المعلومات وحوار الثقافات وزمن العولمة والقرية الواحدة وصراع الحضارات وغير ذلك من السياق الثقافي والهيمنة الفكرية.

ظهر في هذه الفترة العديد من النصوص المسرحية ذات الاتجاهات المختلفة، فكانت مسرحية ما تجونغ تجون ونجيا خونغ يوانغ وتشين شين خوا "الحجرة التي بها تيار ساخن" ذات اتجاه فلسفي. اقتبست المسرحية الأسلوب والتقنية الفنية من مسرح الحداثة الغربية، التي تختلف في اتجاهها عن المسرح التقليدي، فهي تعد من أوائل الإنجازات الإبداعية لتيار "المسرحية الطليعية" التي ظهرت في الثمانينيات، كذلك مسرحية "زيارة ميت لحي" سنة ١٩٨٥ للأديب ليو شو المختلف في تياره الفكري والسياسي والعقائدي أيضا. إن المسرح الصيني بهذا التجريب ومنذ جانغ ومسرحية "تحن" سنة ١٩٨٥ ومسرحية الأديب مانغ ليانغ خوى "إني أحب XXX"، يظهر من عناوين المسرحيات الاتجاه نحو التجديد والاستطلاع والتشويق، غير أن هذه المسرحيات تمثل تجربة وخبرة جديدة نحو تقدم وتطوير المسرح. في نهاية الثمانينيات ظهرت مجموعة من النصوص المسرحية، منها "الحجرة الحمراء الحجرة البيضاء الحجرة السوداء" سنة ١٩٨٦ للأديب ما تجونغ تجون، اعتنى الكاتب بالمرزج بين الحداثة الغربية والواقعية التقليدية، حيث بحث الكاتب عن التوحيد والاتسجام بين الأساليب الفنية للمسرحية الحديثة والعادات الجمالية التقليدية القومية.

هذا التغير المفاجئ ظهر من خلال سعي الأدباء نحو التنوع في أساليب التعبير المسرحي والتوسع والتعمق في مضمون النص. نرى ذلك أيضا في مسرحية "النيرفانا بين الجد والابن" سنة ١٩٨٦ للأديب تجون يون، الذي عبر عن العناصر الأساسية في الحياة مستخدما المبادئ الأساسية للواقعية، مستعينا بأساليب التعبير الفنية الجمالية للمسرحية الطليعية، وبذلك حقق اندمجا قويا للمسرحية الواقعية التقليدية والمسرحية التي تتبع تيار الحداثة، مما أدى إلى ظهور مجموعة من المسرحيات عرفت بتهار "المسرحية الواقعية"، مثل مسرحية "الحجر الأسود" للأديب خاو جو تشان. واقتبس الأدباء بعض الأساليب الفنية للحداثة ولكنهم كانوا أكثر ميلا وحبا إلى استخدام الأسلوب الواقعي التقليدي.

مرحلة التسعينيات :

في بداية مرحلة التسعينيات كثر الحديث عن المسرح الصيني التجريبي، الذي بدأ منذ أوائل الثمانينيات ولكن هذا العقد كان يعد مرحلة استطلاعية للمسرح التجريبي، فالمسرح التجريبي يقوم على فكرة التجريب، على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية، لكي تقدم لنا فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل، وكلمة تجريب مرتبطة بالتحديث، وهذا الربط يفصل بين الأصل والجديد، والتجريب يخاطب الدعوة إلى الكتابة بهذا التجريب وهو يعيش مخاضات الإبداعية المتجددة، ويواجه أشكال الرفض من طرف المحافظين والاتباعيين ويتهم بأنه تغريب أو أوربة لكل ما هو صيني أصيل وبين القبول بفعل التجريب وبين رفضه. وقد وُجد فريقان من النقاد المسرحيين: فريق مؤيد للتجريب ويعتبر أن هذا التجريب طوق نجاة ضروري لإنقاذ المسرح الصيني من كل اتباعية وتقليد فهو الدافع له كي يذهب إلى أفق المغامرات الإبداعية التي تجدد ولا تقلد، والفريق الثاني كان يرى أن هذا التجريب ما هو إلا مجرد استنساخ

للتجريب المسرحي الغربي، وخاصة ونحن في زمن انفتاح السموات وعصر العولمة والفضائيات وكما يقولون "عصر الديجيتال". ولكن ما حدث في المسرح الصيني في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات ونتيجة لتنفيذ سياسة اقتصاد السوق وتغير الكثير من المفاهيم الاجتماعية في الشكل والمضمون اتجه المؤلفون إلى التجريب أكثر، ليس بهدف الشيع والانتفاص في هوية الآخر ولكن لشعورهم العميق بما يفرضه الواقع الاجتماعي الجديد وما يطلبه الجمهور، فالمسرح جزء لا يتجزأ من المجتمع.

في هذه الفترة انحسر - كثيرا - جمهور المسرح، وقلَّ عدد المسرحيات التي تؤلف والتي تعرض، وانزلق المسرح في مرحلة تدهور صعبة، ولكن الإبداع المسرحي دائما متماسك، فسرعان ما ظهر في بكين وشنغهاي ونان تجين حركة "المسرح الصغير" وذلك نتيجة للتطوير والتأثير بشكل العرض المسرحي في الغرب، ظهر عدد كبير من المسرحيات ذات المشهد الواحد التي حازت قبول الجماهير لأنها أظهرت الاتجاه الجديد لتطور العرض والإبداع المسرحي بما يوافق ذلك العصر.

في العقد الأخير من القرن الماضي اهتم الإبداع المسرحي الصيني من حيث الموضوع والفكرة بالارتباط الوثيق بالحياة الواقعية، ومن ناحية التعبير الفني قدم بشجاعة الجديد والبديع، مستعينا بأساليب التعبير الفني الغربي وبذلك أضفى شكلا جماليا فنيا لإبداعاته وطوره وأثره؛ كانت مسرحية "الجد شان كانغ" سنة ١٩٩٣ أكبر دليل على هذه الإنجازات الجديدة للمسرح، وتوالت بعدها المسرحيات المختلفة مثل "كونغ يي تشي" وأوبرا بكين "شيانغ تذا الجمل" وغيرها من المسرحيات التي حققت نجاحا فنيا رائعا.

والجدير بالذكر أن القوميات الصينية كان لها إنتاج وافر من الإبداع الأدبي المسرحي، ظهر ذلك إما عن طريق دمج الشكل المسرحي الحديث وأسلوب الحياة والعادات الثقافية التي تعبر كل قومية من القوميات المختلفة، حيث عبر بكل وضوح عن أسلوب الحياة الواقعية وتاريخ كل قومية، وبذلك اقتحم المسرح التجريبي حياة القوميات أيضا، وإما أنه داخل بين فكر الحدأة والشكل المسرحي التقليدي لكل قومية، أي أنه وحده بصورة واضحة بين فكر الحدأة والفكر التقليدي مما أدى إلى تطور باهر في مسرح القوميات. فصرى الأديب التبتى سولانغ نسي رن في مسرحية "سي تجي بي تجي" قد أخذ الموضوع من القصص والأساطير الشعبية لقومية التبت واستخدم أسلوب المرد الرومانسي معبرا عن ملاح الحياة الواقعية العميقة في قومية التبت فتميز بسحر فني فريد. وأيضا شين تيج يانغ في مسرحية "آلي فو وساي ناي مو" التي تعد إبداعا جديدا لقصة تقليدية لقومية الويغور. تصف المسرحية بدقة وعمق التجربة العاطفية لترح الوصال وفرحه، وتدفع العاطفة التي تصر على الإخلاص. تميزت المسرحية بقيمة فنية عالية، كما تميزت بروعة اللغة، وعمق مضمون الحكاية، وهي تعبر عن الأخلاق المثالية والعادات الجميلة لأهل قومية الويغور.

في النهاية يمكن الخلوص إلى نتيجة مهمة وهي أن الأعمال المسرحية في الصين لا تعد ترجمة أو نقلا تاما للمسرح التجريبي الغربي، فعلى الرغم من قيام الأديباء الصينيين باقتباس الأساليب الفنية الغربية فإنهم أبقوا على الطابع الصيني في أعمالهم. وأهم السمات الفنية للنص المسرحي التي شهرت في كثير من الأعمال هي تحطيم الحكبة في النص المسرحي،

وإن وجدت فلا يظهر بوضوح الخط الرئيسي لها، حيث تميز الأسلوب الفني للحبكة المسرحية باستخدام أسلوب "القص واللق". فنرى الخرج المسرحي المشهور مانغ لينغ خوي في مسرحية "الموت المفاجئ لشخص غير حكومي" يقلد مسرحية الأديب لاو شي "القفص" بأسلوب جديد وروية عميقة تعكس المجتمع الجديد، فعلا نرى شخصية الشحاذ لا يريد عددا من القصة، بل يطلب ليرة، وفي النهاية لا يأخذ طبق الكرونة المسلوقة ولكنه يأكل البهتزا ذات النكهة الإيطالية. كما نرى أيضا في بعض المسرحيات أن المؤلف يجمع بين عدد من المسرحيات التي عرضت في عصور مختلفة وبأشكال مختلفة في نص واحد ونجح في ذلك المؤلف دهاو مي نان في تأليف مسرحية "الرفيق آكيو" فهي تتكون من ثلاثة أجزاء: الجزء الأول من زمن القصة وهو بداية الحركة الثقافية الجديدة في عشرينيات القرن العشرين، والجزء الثاني وهو فترة الثورة الثقافية في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، والجزء الثالث يمثل فترة التسعينيات من القرن العشرين.

استخدم المؤلف أسلوب القص واللق في جميع نص المسرحية وهو ما أطلق عليه النقاد المسرحيون تيار ما بعد الحداثة للمسرح الصيني. كذلك توجد نصوص مسرحية تعكس موضوعا خياليا وهذه تتسم بحنكة خيالية ليس فيها معقولة. ومن الملاحظ أن عنوان النصوص المسرحية أصبحت تعتمد على الرمزية مما لا يساعد المشاهد أو القارئ على التنبؤ بموضوع النص المسرحي، الذي اختلف وتنوع بين الحب والمادية والانتظار والوحدة وغير ذلك من الموضوعات التي تبحث في علم الإنسان وما بداخله. يجمد النص المسرحي الصيني الشخصيات البسيطة العامة، ويبعد كل البعد عن الشخصيات النموذجية النمطية التقليدية، ويفوس بعمق في العالم النفسي ليكشف مكتونات النفس البشرية للشخصيات، ولم يعد هناك شخصيات رئيسية أو ثانوية، كما حطم عنصر الزمان والمكان وغلب على النص المسرحي الحوار الذي يتسم بالرمزية والغموض إن كان حوارا فرديا أو مناجاة فردية أو غير ذلك فهو يتسم دائما بالأسلوب الساحر الناقد.

في القرن الواحد والعشرين ومع التغيرات السريعة في المجتمع الصيني واستقرار المجتمع التجاري ظهر أيضا المسرح التجاري الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالظروف المحيطة به في المجتمع، فلم يعد المسرح يبحث عن نص لعرض الفن ولكن يبحث عن النص الذي يجذب الجمهور الذي يدفع ثمن التذاكر، فالمشكلة الحقيقية للمسرح في الصين الآن هي وجوده ليس كيف يرى الجمهور المسرح نفسه! يقول الأديب المسرحي المشهور وانغ شياو ينغ عن مسرح الرواد الذي يتجه نحو النزعة التجارية: إننا نتحدث الآن دائما عن السوق، فنذكر دائما شباك التذاكر فالمشكلة الأساسية التي يجب أن يواجهها المسرح هي كيف ينمى نفسه، كيف ينهض، كيف يجد موطئا لقدميه، فإذا قلنا الآن يجب أن يظهر مسرح الرواد فإننا يجب أن نحل أولا مشكلة وجود الفن والسوق معا، إن هذا يجب ألا يحد من تطوير المسرح. فكما نرى في هونغ كونج وهو مجتمع تجاري، المسرح التجاري والمسرح التجريبي ومسرح الرواد لا يوجد فرق واضح بينهم، فكثير من مسارحهم الرائدة والتجريبية تستخدم عناصر المسرح التجاري، والمسرح التجاري يستفيد دائما من إنجازات خشبة المسرح التجريبي، ففي السنوات السابقة حولت اثنتان من أكبر فرق مسرح الرواد اتجاهها إلى

المسرح التجاري. وقد شاهدنا في العام الماضي (٢٠٠٧) أحد عروض المونودراما لفريق مسرح الرواد، فطالما وُجد ممثل واحد، من الممكن أن يعرض في مئات المسارح، ويدير كمها لشباك التذاكر. إن هذا العرض مازال مستقرا حتى أبريل هذا العام (٢٠٠٨). إن هذا مذهل ونحن هنا من الصعب أن نصدق. أما بالنسبة لمسرح الرواد في الصين فكيف يكون مستقبه؟؟؟
إن هذه المشكلة تستحق أن تناقش.
هذا هو الواقع الحقيقي للمسرح الصيني الآن.

ما بعد الدرامي^(١)



تأليف: هانز. تيز ليمان / عرض: علاء الدين محمود

إذا أردت أن تقرأ كتابا تجد بين دفتيه عصارة مكثفة من "الأصالة" والشمول الأكاديمي، فلن تخطئ إذا اتجهت إلى كتاب "المسرح ما بعد الدرامي" لهانز- تيز ليمان، أستاذ دراسات المسرح بجامعة يوهان فولفجانج جوته بفراנקفورت نهر الماين في ألمانيا. هذا الكتاب ليس أول الكتب المنشورة لمؤلفه؛ فقد نشر ليمان العديد من المؤلفات مثل "المسرح والحبكة" (١٩٩١) عن تشكيل الذات/الفاعل في التراجيديا اليونانية القديمة، و"كتابة السياسي" (٢٠٠٢)، كما صدر له مشاركة مع باتريك بريمافيسي "دليل هابنر مولر" (٢٠٠٤)، وآخر كتبه "المسرح ما بعد الدرامي" (٢٠٠٦) الصادر عن راوتليدج بعد أن نقلته إلى الإنجليزية كارين يورز- مونتي، أستاذ مساعد الدراما والمسرح والأداء بجامعة هنرزفيلد بالملكة المتحدة.

تأتي أصالة ليمان وريادته أكاديميا فيما يتعلق بتأليفه لكتاب "المسرح ما بعد الدرامي" عندما توفر على دراسة الأشكال المسرحية الجديدة التي تطورت في أواخر الستينيات من القرن العشرين والتي أضحت مشار النقاش والجدل العالمي حول المسرح المعاصر. يشير مصطلح "المسرح ما بعد الدرامي" إلى المسرح ما بعد الدراما. إلا أن الأشكال الجديدة والجماليات التي تمخضت عنها - رغم تنوعها - تشترك في خاصية جوهرية وهي أنها لم تعد تركز على النص الدرامي.

أسس هانز- تيز ليمان عند نشر كتابه هذا بالألمانية لأول مرة عام ١٩٩٩ لمفهوم "المسرح ما بعد الدرامي"، كما قام بتلخيص عدد من الخصائص والسمات الأسلوبية التي امتاز بها المسرح الطليعي منذ أواخر الستينيات من القرن الفائت. هذا المسرح الذي أطلق عليه ليمان المسرح ما بعد الدرامي لا يركز على الدراما نفسها، لكنه يركز على تطور الجماليات الأدائية التي تخلق علاقة خاصة بين النص الدرامي وموقف الأداء المادي وخشبة

المسرح، وبالتالي يهدف المسرح ما بعد الدرامي إلى خلق تأثير لدى المشاهدين أكثر من التزامه بالنص. بل إن هذا المسرح في أكثر أشكاله أو صوره راديكالية تختفي فيه "الحبكة" تماما، ويركز كليةً على التفاعل بين الممثلين والجمهور.

من أشهر المسرحيين والفرق المسرحية المرتبطة بالمسرح ما بعد الدرامي فرقة "ووتر" (مدينة نيويورك)، و"فرانك كاستورف" (برلين)، و"هاينز جوبلر" (فرانكفورت)، و"فرقة فورست انترتينمنت" (شيغل)، و"تياتر مومينت" (استوكهولم).

اتبع ليمان منهجا تاريخيا مشفوعا بخلفية نظرية ممتازة وعدد ضخم من الأمثلة العملية التي أضافت الطريق أمام القارئ عن هذا المشهد المسرحي الجديد في سياق كل من النظرية الدرامية وتاريخ المسرح، هذا إضافة إلى استجابة هذا المسرح الجديد للتقنيات الجديدة والتحول التاريخي من الثقافة التي تستند إلى النص إلى عصر الميديا الجديدة من الصورة والصوت.

حلل ليمان أثناء إشارته إلى منظري "الدراما" من أرسطو وبريخت إلى دريدا وشيشنر أعمال المسرحيين التجريبيين المحدثين من أمثال روبرت ويلسون، وتاديو كانتور، وهاينز مولر، وفرقة ووتر، وفورست انترتينمنت، وتياتر دي كميليستيه وسوستياس رافيلو سانزيو.

قدمت كارين يورز- موني في مقدمتها للترجمة الإنجليزية عرضا نظريا وفنيا مفيدا للكتاب. تناولت المقدمة سبعة محاور أساسية تركزت حول النظرية ما بعد الدرامية ما بعد زوندي وهيجل، والاتجاه نحو العودة إلى الأداء، والمسرح والعالم في عصر الميديا، والنظرية ما بعد الحداثيّة وما بعد الدرامية.

بدأت يورز- موني عرضها بالتقديم للعلاقة بين الدراما والأشكال "التي لم تعد درامية" والتي بدأت في الظهور منذ أواخر السبعينيات، تلك العلاقة المهمة التي فضلت أن تطلق على هذه الأشكال المسرحية الجديدة "ما بعد حداثيّة" أو المسرح "التجريبي المعاصر" أو "البديل المعاصر".

عرضت يورز- موني لإشكالية استخدام "ما بعد" في تعبير "المسرح ما بعد الدرامي" حيث جادلت أنه مصطلح مُشكّل بنفس الطريقة التي تستخدم بها عبارة "ما بعد" في اصطلاح "ما بعد الحداثيّة" كما عبر عنه ليوتار. ومن هنا يُفهم أنه ليس تعبيرا زمنيا بمعنى "بعد" الدراما ببساطة، لكنه تعبير عن نظرة تفكيكية لإخضاع علاقات المسرح التقليدية للدراما والتي أخذت أشكالاً متعددة في الممارسة المسرحية المعاصرة منذ السبعينيات.

في المحور الثاني عرضت يورز- موني لما يعرف بـ "أزمة الدراما" واضعة دراسة ليمان للمسرح ما بعد الدرامي في سياق دراسة بيتر زوندي الرائدة "نظرية الدراما الحديثّة" التي تقرأ مسرحيات إيمس وسترنبرج وأونيل وآرثر ميلر من خلال تلك الأزمة. كما تستطرد في القول إن دراسة ليمان عن المسرح ما بعد الدرامي ليست سوى استكمال مشروع زوندي، لكنه في نفس الوقت مراجعة وإعادة تقييم لنموذج زوندي وفهمه الهيجلي للتطور المسرحي بالقرن العشرين.

أما المحور الثالث فيؤكد على أن نظرية ليمان عن المسرح ما بعد الدرامي مرحلة لتأكيد جديد على الأداء في المسرح والفن الأوروبي والأمريكي منذ الستينيات فصاعداً. ويأتي ذلك في سياق ظهور الأشكال الفنية الطليعية الجديدة التي سلطت الضوء من جديد على مادية الأداء في المسرح والتحديات الجديدة ضد هيمنة النص.

في المحور الخامس ذكرت يورز- مونبي أن دراسة ليمان حددت "علامات" مجتمع الميديا كواحدة من أهم سياقات المسرح ما بعد الدرامي، حيث تعمل جماليات الوسائط المتعددة عالية التقنية مثل استخدام الفيديو والفيلم والمؤثرات الصوتية الالكترونية والهكروفونات وبرامج الكمبيوتر بفرض الوصول إلى "انقطاع" مع النص الدرامي وأجساد "الشخصيات".

يلي مقدمة كارين يورز- مونبي للترجمة الإنجليزية للكتاب فصل قصير أسماه ليمان "استهلال" وفيه بيان بالخطوط الأساسية للدراسة والفرض منها كما ذكر ليمان "تطوير منطق جمالي للمسرح الجديد" (ص ١٨). ثم يتناول الفصل عرضاً لما أسماه "أسرار المسرح الدرامي" التي ذكر من أهمها هيمنة النص على ذلك المسرح إلى جانب وجود عنصر "الإيهام"، كما سرد في عجالة أسماء الكتاب والفرق المسرحية التي يمكن وصفها بأنها "ما بعد درامية".

في هذا الفصل أيضاً يرى ليمان أن هناك "تموجاً" جديداً للمسرح ما بعد الدرامي ببر ظهوره تلك المجموعة الكبيرة والتنوع من مظاهر هذا المسرح التي مثلت تحدياً لأشكال الدراما التقليدية. كما يربط هذا الفصل أيضاً بين المسرح ما بعد الدرامي والمسرح ما بعد الحداثي الذي يضم تحت مظلة أنواعاً مختلفة من المسرح مثل مسرح التفكيك ومسرح الوسائط المتعددة ومسرح الأبيات والحركة، ويرى أن ثمة خصائص مشتركة مثل عدم النصية والمثل أو المؤدي كثيفة والتعددية، الخ تجمع بين المسرح ما بعد الدرامي والمسرح ما بعد الحداثي.

تناول "الاستهلال" أيضاً السبب وراء اختيار - أو نحت - هائز- تيز ليمان لمصطلح "ما بعد الدرامي" حيث أشار إلى أن الاختيار جاء من خلال التقابل بين مصطلحي "ما قبل الدرامي"، هذا الأخير الذي يعبر عن التراجيديا اليونانية العتيقة (السابقة على "الدراما" اليونانية القديمة المعروفة)، و"ما بعد الدرامي" الذي يشير إلى المشهد المسرحي المعاصر (لا سيما أعمال كتاب مسرحيين مثل هاينر مولر). واختتم الفصل بمناقشة وجيزة للتقابل بين المسرح ما بعد الدرامي وما أسماه ليمان "التراث" الدرامي، وهو اصطلاح لم يغفل ليمان عن الإشارة إليه من منطلق ما يعرف باسم "مسرح ما بعد بريخت" وهو المسرح الذي خرج من تحت عباءة بريخت لكنه لا يقبل الإجابات التي قدمها.

يتكون الكتاب من خمسة فصول. يعرض الفصل الأول للعلاقة بين الدراما والمسرح انطلاقاً من دراسة بيتر زوندي "نظرية الدراما الحديثة" كما سبقت الإشارة، وإسهامات رولان بارت وخاصة مقالاته عن مسرح بريخت. ينطلق ليمان من هذا القسم من الفصل للحديث عما أسماه زوندي "الزعة الملحمة" في الدراما الحديثة (وهو الأمر الذي يعيدنا إلى بريخت مرة أخرى). كما أشار بطرف إلى التحول الذي طرأ على مدلول مصطلح "درامي"، فبدلاً من الإشارة إلى الدرامي باعتباره تعبيراً عن بنية معينة من الأحداث لتتركز حول

"حبكة" ما، فإن الدرامي الآن صار يشير إلى العرض أو الأداء (المسرحي) الذي يتميز بالإثارة والتشويق، ومن ثم تراجعت الدراما ذات الحبكة عن مركز الصدارة بالنسبة لجماليات المسرح. إلى جانب ذلك، صاحب هذا التراجع انسحاب آخر شهده المسرح الجديد وهو مثلث الدراما - المحاكاة - الحدث. فإذا كان تراجع الدراما وانسحابها من الأشكال المسرحية الجديدة (التي أطلق عليها ليمان "ما بعد الدرامية") يُقصد به عدم وجود "حبكة" تقريبا مما يعني عدم وجود "حدث" درامي، فإن تراجع المحاكاة - بحسب الاصطلاح الأرسطي في كتاب "فن الشعر" - يعني ببساطة استبدال "التمثيل" بـ"الواقع" فيصبح ما "يحدث" على خشبة المسرح سلوكا إنسانيا "حقيقيا" لا محاكاة لسلوك إنساني. هذا الشكل الجديد من أشكال المسرح ما بعد الدرامي الذي أسماه ليونار "مسرح الطاقات".

يعالج الفصل الأول أيضا العلاقة بين الدراما والجدلية. تناول ليمان في هذا القسم من الفصل تناولا جماليا وفلسفيا موقع "الجدلية" بالنسبة للدراما كـ"شكل" جمالي. في البداية يطرح بإيجاز تصور أرسطو عن "الدراما" في كتاب "فن الشعر" بحيث يُنظر إلى الدراما باعتبارها بنية تتسم بنظام "منطقي" يقابل فوضى الوجود نفسه، في نفس الوقت الذي يسعى فيه هذا النظام إلى التشكل داخل قالب "فني" ذي معنى. هنا تكمن الجدلية - ضمن التراث الأرسطي - بين "منطقية" النظام الفني أو الجمالي و"لا منطقية" الفوضى في الوجود. ثم طرح الفصل تصور هيجل للعلاقة الجدلية بين المسرح والدراما. ففي البداية تناول ليمان ربط هيجل بين الدراما والتراجيديا كجنس أدبي في علاقة طردية؛ بحيث تظهر التراجيديا في كنف الدراما وتختفي باختفائها.

يبدأ الفصل الثاني "بدايات" بمقدمة وجيزة تناولت العلاقة بين المسرح والنص ضمن سياق المقابلة بين الدراما (التي يعتبر "النص" عنصرا جوهريا بها) والمسرح (الخالي من "النص"). ثم عرض الفصل عرضا زمنيا لتطور المسرح من "الدرامي" إلى "ما بعد الدرامي"، حيث قسم ذلك التطور إلى مراحل ثلاث هي: الدراما "النقية" و"غير النقية"، و"أزمة الدراما"، و"المسرح الطليعي الجديد". في المرحلة الأولى لا يوجد ما يعرف بـ"الدراما النقية" (التي نشهدها وفقا للفصل في مسرحيات شكسبير ومسرح العصور الوسطى ومسرح عصر الباروك) إلا مختلطة بعناصر من يمكن أن نطلق عليها عناصر "ملحمية" (أي "دراما غير نقية"). أما المرحلة الثانية فتتمثل في ظهور أشكال جديدة من "النص" كما هي الحال في مسرحيات جيوترود ستاين وأنطونيان آرتو، تلك النصوص التي جاءت إرثاها بظهور جماليات المسرح ما بعد الدرامي. وصاحب ذلك التطور ظهور تيار مواز لما يعرف باستقلال المسرح على اعتبار أنه ممارسة فنية مستقلة. المرحلة الثالثة سجلت لجيلاد المسرح الطليعي الجديد بعد الحرب العالمية الثانية في ألمانيا ومنها إلى الولايات المتحدة وغيرها من بلدان العالم منذ الخمسينات من القرن العشرين. ومن أشهر أمثلة المسرح الطليعي الجديد بحسب ليمان مسرح اللامعقول والمسرح الوثائقي.

في موضع آخر من الفصل الثاني يعود ليمان ليلقي نظرة على المسرح الطليعي التاريخي فيبدأ بالحديث عن الدراما الغنائية الرمزية التي مهدت الطريق لظهور المسرح ما بعد الدرامي، إلى جانب الإشارة بطرف إلى تأثير المسرح الأوروبي بالمسرح الآسيوي (لا سيما

مسرح النوايا (الباطني). ومن الخصائص المميزة للمسرح الطليعي التاريخي أيضا ذلك التقابل بين اللغة "الشعرية" للمسرح الرمزي ومسرح "الفرجة" الجديد، هذا بالإضافة إلى النظر إلى "النص باعتباره شعرا" من منظور جديد ينقله من هامش الاهتمام التاريخي إلى مركزه. إلى جانب ذلك، شهد المسرح أثناء تطوره من الدرامي إلى ما بعد الدرامي انتقالا من "العمل المسرحي" إلى "الحدث" بل مجرد "فترة" في برنامج ترفيهي يُقدّم للجمهور. كما شهد التطور وجها آخر فيما عرف باسم "مسرح المنظر الطبيعي" إضافة إلى التأثير الذي أحدثته كل من التعبيرية والسيريالية على تطور المسرح الطليعي في النصف الأول من القرن العشرين إرهاسا بظهور المسرح ما بعد الدرامي في الستينيات والسبعينيات. خلاصة القول هنا إن التأكيد في هذا المقام على أن كل الأشكال الأقدم تشترك فيما بينها في جانب يمكن وصفه بأنه "درامي".

بينما يقفز الفصل الثالث "بانوراما المسرح ما بعد الدرامي" فجأة إلى قائمة من عدد من التقنيات أو التيمات خاصة بالمسرح ما بعد الدرامي، إلى جانب ربط تلك التقنيات الأسلوبية والتميمات بعدد من الأمثلة.

يؤكد الفصل الرابع "الأداء" في البداية على تساؤل الفارق بين المسرح والأداء، أو تماهي المسرح كشكل فني مع أشكال فنية أخرى كفنون الأداء والفن المفاهيمي، ومن هنا يمكننا النظر إلى المسرح ما بعد الدرامي على أساس أنه يصنع الفن بمصيغة مفهومية تنقل خيرة الواقع (الزمان، المكان، الجسد) عن عمد دون "وسيلة". فالممثل في مسرح الأداء لم يعد ذلك الممثل الذي يُنَاط به دور يؤديه لكنه مجرد مؤدٍ يعرض حضوره على خشبة المسرح حتى يتأمله المشاهدون. ثم يتناول الفصل "وضعية" الأداء حيث يتم وضع واقع ما من خلال فعل الأداء دون تمييز وجود "واقع" ما يراد تمثيله. من جهة أخرى، لا تهدف الأفعال التي يقوم بها الممثلون أو المؤدون إلى تحول في واقع خارجي بالنسبة لهم، لكنها تهدف إلى "التحول الذاتي"، وبالتالي يعمل المؤدي - أو المؤدية - إلى إحداث تأثير على جسدها (أ). هنا يربط ليمان ربطا شائقا بين فن الأداء، والنقد النسوي حيث لاحظ أن ثمة علاقة وثيقة بين الأداء المترکز حول الجسد أو الشخص والمرأة في إطار من رفض النقد النسوي لصور النساء من منظور رؤية ذكورية.

في نفس الفصل تناول ليمان "حضور الأداء" حينما احتلتي بـ"أداء" الألعاب الرياضية باعتبارها نموذجا لـ"حدث حقيقي". ثم عالج ما أسماه "جماليات الخوف" (فيما يتصل بـ"حضور" الجسد مثلا) في إطار الأداء والأشكال المسرحية التي تخلت عن نموذج المسرح الدرامي. من هذا المنطلق، يعد المسرح ما بعد الدرامي "مسرح الحضور"، بمعنى أنه مسرح حضور شيء ما "يحدث" - بصورة وجودية مميزة عن "الجمالي".

أما الفصل الخامس المعنون بـ"جوانب" فهو فصل قصير نسبيا يدرس "وحدات" الدراما وهي الزمان والمكان والنص والجسد والميديا، أو بمعنى أدق تحديد تحول المسرح ما بعد الدرامي عن تلك الوحدات المعروفة شكليا. بالنسبة للنص، أكد ليمان على تلك علاقة الصراع الدائم بين النص والشهد، بحيث لا تحدث أبدا عملية الاتحاد التام بين النص وخشبة المسرح. كما يعالج جوانب مميزة للمسرح ما بعد الدرامي مثل هيمنة التعبير الجسدي مقابل تراجع التعبير اللفظي، وتعدد اللغات، والنظر إلى "اللغة" باعتبارها "فضاء"، ويمثل ذلك في ظهور شكل جديد من أشكال المسرح يعرف باسم "مسرح المناظر الطبيعية السمعية" (روبرت ويلسون) حيث يتحول "النص" إلى فضاء ("منظر طبيعي") تحت مظلة ما يعرف "مسرح الأصوات البشرية".

يعرض ليمان أيضا مقارنة بين مفهوم "الفضاء" بالنسبة للمسرح الدرامي وما بعد الدرامي. الفضاء في المسرح الدرامي "وسيط" يتحرك فيه الممثلون الذين يقومون بأداء أنوار "تمثل" حدثا دراميا، بينما تحول الفضاء في المسرح ما بعد الدرامي إلى موقع يتحول فيه فضاء خشية المسرح وأجساد الممثلين/المؤدين إلى مجرد "تابلوه" فيما يعرف بمسرح التابلوه. أما مفهوم "الزمان" فقد تناوله ليمان من خلال مقابلة أخرى بين "الزمان التاريخي" و"الزمان الجمالي" حيث يتلاشي الفاصل الواضح بين الزمنين في المسرح الدرامي ليصبح إحدى جماليات المسرح ما بعد الدرامي (تجدر الإشارة هنا إلى تأثير المسرح "الملحمي"). ومن نفس المنطلق، تعقد المقارنة بين "الجسد" في المسرح الدرامي وما بعد الدرامي، ففي الأول تدور العملية الدرامية "بين" الأجساد، بينما تدور في الأخير "مع/على/إلى" الجسد، هذا إلى جانب الابتعاد على فكرة الجسد "الدال" الخاصة بالمسرح الحدائثي وما بعد الدرامي مقابل التركيز على الخبرات "الحقيقية" مثل الألم. من الجوانب المثيرة للاهتمام استخدام الميديا استخداما ثوريا في المسرح ما بعد الدرامي، فالصور الالكترونية - وفقا لليمان - يمكن أن تحقق شعورا بالراحة لدى المشاهدين كما هي الحال في عروض فرقة ووستر.

وأخيرا يركز الفصل الأخير "الخاتمة" على الجانب السياسي من المسرح، فهذا الفصل يذكرنا بخطاب ما بعد حدائثي وليس متصلا بما يكفي بالمسرح ما بعد الحدائثي كجنس أدبي. خلاصة القول إن أول الملامح التي يمكن للقارئ ملاحظتها هي كثافة اللغة المستخدمة في هذا الكتاب، كما أن الأسلوب الذي صيغ به الكتاب يعتبر صعبا أو مختلفا على الأقل.

إلى جانب التعبير عن استحالة وجود جنس أدبي هو "المسرح ما بعد الحدائثي" يمكننا أن نخلص إلى الصعوبة الكبيرة التي تكتنف محاولة إيجاد "تعريف" للمسرح ما بعد الدرامي. يعد كتاب "المسرح ما بعد الدرامي" بحق الكتاب الوحيد عن هذا الموضوع تحديدا، وهو عبارة عن مقدمة وتحليل. أضافت مقدمة كارين بورز-سونبي إلى جانب تقديمها لموضوع الكتاب الكثير من الأمثلة الأنجلو-أمريكية. كما يفترض من البداية أن يكون القارئ ملما بكتاب "فن الشعر" لأرسطو وغيرها من نظريات "الدراما" الغربية.

كما أن من المحبط للقارئ الأنجلو-أمريكي أن يجد أن نصف القائمة البيبلوغرافية للكتاب تقريبا باللغة الألمانية! لكن يمكننا التسامح مع ذلك إذا علمنا أن أكثر من نصف الأدبيات المكتوبة في هذا الحقل تحديدا مؤلفة بالفعل بالألمانية.

لا بد من قراءة "المسرح ما بعد الدرامي" من أوله إلى آخره، على غير العادة بالنسبة للكتب الأكاديمية. كما يعالج كل فصل من فصول هذا الكتاب جانباً واحداً من جوانب الموضوع بصورة مستقلة، غير أن أيّا من تلك الفصول سوف يتعذر فهمه إلا بعد قراءة الكتاب بأكمله حتى يتمشى وضع كل منها في سياقه. لكن يصعب فهم الأمثلة إلا إذا كان القارئ ملما بهذا الكاتب أو المخرج المسرحي أو ذاك. وفي النهاية لا بد أن يقرأ هذا الكتاب كل من لديه الرغبة في دراسة المسرح ما بعد الدرامي، أو على الأقل فهم المسرح ما بعد الحدائثي.

الهوامش:

(*) Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. & with Intro Jürs-Munby, Karen. London & New York: Routledge, 2006.

أساليب ومضامين المسرح الإسباني أمريكي المعاصر



تأليف: كارلوس ميغيل سواريث راديئو / عرض: نادية جمال الدين محمد

إن نظرة شاملة للمسرح الإسباني أمريكي قد تؤدي بنا إلى خطر الوقوع في تعميمات. تبتعد عن بعض الاختلافات الموضوعية والأسلوبية، وأسباب تقدم أو تأخر ظهور تلك الاختلافات. وتتعرف من خلال هذا الكتاب⁽¹⁾ الذي نتناوله بالعرض على السمات العامة للمسرح الإسباني أمريكي المعاصر، والتي من أهمها أن هذا المسرح يمثل في مجمله وسيلة للتعبير عن القضايا القومية والخاصة بالقارة الأمريكية عبر شخصيات ومواقف وأحداث وطنية مؤسسا بذلك لقواعد أصيلة لمضامينه، تبدأ بالإنسان ذاته ومن واقعه الملموس، والذي يتحول إلى شخصية مسرحية لموقف واقعي يعايشه الجمهور يوميا، بحيث يتحول إلى بطل لهذا الموقف. ولطرح هذه المواقف أو القضايا كانت هناك أساليب مختلفة نذكر منها الواقعية بكل أنواعها ومنها: الطبيعية والشرعية والتعبيرية والرمزية والنفسية. إلخ، ومسرح التقليد بشقيه الدرامي والفكاهي والتعبيري ومسرح الطفل والعرائس والهزلي والساحر والفلكلوري والأشكال الشعبية والمسرح الموسيقي واللامعقول والمسرح التاريخي والفلسفي والشعري والمحمي.... أما المضمون فقد أخذ المسرح على عاتقه طرح مظاهر جوهرية متنوعة منها: العنف والقسوة والافتقار من الجذور والهجرة والشكوى الاجتماعية والمناهض للأساطير والتهميش والمستوحى من الكتاب المقدس ومسرح ما قبل الاكتشاف الأمريكي والتوفيق بين المذاهب الهندية والأوروبية. ولكنه أيضا ونتيجة لندرة السوابق الإبداعية المباشرة الأصلية اتسم بشيء من المحاكاة نتيجة الاتصال بين الدول الإسبانية أمريكية على يد الاستعمار وعن طريق المخرجين والممثلين المهاجرين لأسباب سياسية أو اقتصادية مما أدى إلى ظهور عروض مسرحية مقلدة تخدم هذا استهلاكيا وموجها مما غلب المواضيع والأساليب "المستوردة" والمنفصلة تماما عن الواقع القومي الإسباني أمريكي. وقد ساهمت أيضا بعض الأعمال المسرحية المنشورة في كل دول القارة تقريبا وإقامة المهرجانات الدولية في زيادة خطورة هذه الظاهرة فظهرت تأثيرات، منها الخاصة بالمسرح الأمريكي لـ "آرثر ميلر" و"تنتسي ويليامز" في الخمسينيات و"إدوار آلي" في الستينيات، والمسرح الفرنسي لـ "يونسكو" و"بيكيت"،

والإنجليزي لـ"جون اسبورن" و"هارولد بينتر" ومن المسرح الألماني "بريخت" و"نورنمات" إضافة إلى دول أوروبية أخرى. أما من إسبانيا فكان التأثير الوحيد للموس والمحدد بأصالة، خاصة في الأربعينيات والخمسينيات لـ"جارتيا لوركا" الذي انتشر في جميع أنحاء القارة تقريبا عن طريق مقدم الممثلين الإسبانيتين "مارجريتا شيرجو" و"خوسيفينا ديات" إلى بعض الدول الإسبانوأمركية لعرض نماذج لمسرحيات إسبانية.

إن أهم سمات المسرح الإسبانوأمركي المعاصر هي شجاعته غير العادية في طرحه للمواضيع التي تتضمن ازدراءاً للتقاليد المفروضة واللغة "القبولية" من جانب المجتمع البرجوازي. وإذا ما استثنينا تلك الدول التي بها رقابة مشددة نتيجة سيطرة الحكم المطلق، فإن المسرح قد اهتم بالواقع القومي بصراحة وبلا محالير وبلغه مباشرة ذات أصول شعبية مستخدما الكلمات البذيئة، إذا اقتضت الضرورة، من أجل إحداث هزة لدى المشاهد والتوفيق بينه وبين الشخصيات والمواقف المسرحية.

من القضايا القومية الخاصة بالقارة الأمريكية وتم تناولها مسرحيا عن طريق شخصيات قومية نذكر مسرحية تمثّل مولد أول عمل مسرحي للمسرح الأكواووري مكتوب ومقدم بلغة وثيرة أبطاله الحقيقيين وهي مسرحية من فصل واحد بعنوان "قصة دون ماتييو" للمؤلف الأكواووري "سيمون كورال" وهي تسجيل لقصة حقيقية تدور حول طرد بعض الفلاحين من ديارهم عن طريق مجموعة من الرتزقة المستأجرين من قبل اثنين من ملاك الأراضي المجاورة والتي قامت بإطلاق الرصاص على هذه الأسر وطردها من أراضيها من أجل استغلالها باعتبارها مرعى لماشيتهما. وراحت هذه المسرحية تجوب البلاد لإيقاظ الوعي ولتبيين أن النكاثف هو السبيل الوحيد الممكن، أمام الفلاحين، لدعم قواهم أمام الظلم الاجتماعي.

وننتقل إلى العمل الثاني المختار في كتاب "أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمركي المعاصر" والذي ينقلنا إلى الباراجواي والمؤلفة "خوسيفينا بلا" ومسرحية "قصة رقم" التي تدور حول مسألة "تشين" الإنسان في المجتمع الحالي الذي يحوله إلى رقم أو مستند أو بطاقة هوية أو يستعاض عنه بهجواز سفر عندما يتعلق الأمر بعبور حدود، حيث إن اختفاء هذا الرقم يعنى الحكم عليه بفقدان حقوقه الأساسية وإغراقه في بحر من الأحاييل البيروقراطية. والمسرحية تعبير صارخ عن الواقعية المشوبة بخلايط متوازن من الشعرية والرقّة. وبالتوازي معها نجد أيضا المؤلفة "ماروخا بيلانتا" (١٩٣٢) التي تدين في مسرحيتها الحرب وكل ما يحد من حرية الإنسان ومحاولة تشيئته عبر الميكنة ففى مسرحيتها "رقم ٩" (١٩٦٧) تطرح مشكلة الحرية والخضوع والعاطفة والتخلي لدى الإنسان المعاصر. وتطلق صرخة في النهاية من أجل ضرورة إنقاذ الأطفال من تلك اللعبة التي يمارسها الكبار.

وتتخذ ماروخا بشدة الأثانية في الإنسان وخاصة في بعض الطبقات الاجتماعية التي لا تشعر ولا تتأثر بعذابات الآخرين. ونجد أن مسرحها يعبر عن حب عظيم للإنسان وقيمه الأساسية. ويتجلى حبها للإنسان المحيط بسبب النظم الظالمة والمستبدية في مسرحيتها "بلد سعيد" (١٩٦٤) كما تجسد فيها حبها للإنسان الذي يتطلع إلى أفضل ما عنده، ولو على حساب تضحيات كبيرة وفي النهاية تدعو إلى نبذ الخلافات وتقريب المسافات بين الإنسان وأخيه الإنسان.

وفي بويرتوريكو ارتبطت الواقعية بالعادات وبشدة المعاصرة بالنسبة لمضمونها النقدي وتمثلها مسرحية "مرحبا دون جوييتو" للكاتب "مانويل ميديث بايستير" الذي اتخذ من الشخصية الرئيسة فيها وهو "الخبيارو رمزا أصيلا لكل ما هو قومي والمدافع عن تراثه والمتنرد على الأشكال الجديدة في اللغة والعادات، التي فرشتها الثقافة الوافدة من الولايات المتحدة الأمريكية.

أما المسرح الغنائي فلم يُستغل بشكل ملحوظ في أمريكا الإسبانية. نذكر مثالا له مسرحية "روضة الزهور" الغنائية للكاتبة التشيلية "إيسيدورا أجيرييه" وموسيقى "فرانثيسكو فلوريس ديل كامبو" التي استلهم موضوعها من حدث واقعي هو مشروع قيام البلدية بإزالة سوق للزهور بوسط المدينة ونقله إلى شاحية من ضواحي سانتياجو وهو مشروع كان له في ثلاثينيات القرن الماضي صدى كبير على مستوى الرأي العام.

كان للمسرح الملحمي نصيبه من الإنتاج في المسرح الإسباني وأمريكي وخاصة في بيرو، وخير تعبير عنه مسرحية "كويكوتشا" للمؤلف "أنريكي سولاري سواينيه" ويتلخص موضوعها في عملية شق طريق يربط بين الغابة والبحر يمر عبر سلسلة من الجبال. وتتلقي فيها بشخصية "اتشيكوبار" المهندس الذي يتولى مسؤولية تشييد ذلك الطريق ويمتلك الإرادة القوية لخدمة العمل وللتقدم والقوة الإنسانية، التي لا تقهر أمام قوى الطبيعة، التي لا تقهر أيضا.

أما مسرح الطفل فلم يبتعد عن المستويات الشعرية والجمالية والغنية العالية في الوقت الذي كان فيه مسرحا تعليميا مطعما بالحكمة، حيث تأتي فيه الموعظة أو الدرس المستفاد ضمن الحكمة المسرحية وليس في النص على لسان الممثلين. ومن كتاب مسرح الطفل للبرازيلية "ماريا كلارا ماتشادو" التي نجد في أعمالها روحا شعرية ولفرا وإيقاعا وثراء تصويريا يسير جنبها إلى جنب مع مرتبة هذه العناصر في عقلية الطفل. لهذا فإن مسرح الطفل، حسب رأى المؤلفة: "لا يجب أن يكون هامشا للفن يُقدم للأطفال، لأنهم لا يفهمون ولا يطالبون بشيء محدد..." بل إنه إبداع فني له أهميته الكبيرة، التي تعادل أو تفوق تلك الخاصة بمسرح الكبار لأن الميول التي يمكن تشجيعها لدى المشاهدين الصغار هي ميول مشاهدي المستقبل، وهي تمثل بالنزاع مستقبل المسرح. وتتنوع المضامين المسرحية للمؤلفة "ماريا كلارا ماتشادو" بصورة كبيرة. فقد أدخلت على تناولها لموضوعات تراثية عناصر أصيلة للغاية حولتها إلى مواضيع جديدة تماما. وهي تصل بحق في مسرحيتها "الشيخ بلوفت" إلى أقصى درجات إبداعها ونجد الشخصيات الرئيسة فيها عبارة عن أشباح تخاف إلى حد ما من البشر ولكن هذا لا يمنعها من المزاح معهم. هذا في الوقت الذي نجد فيه أن هذه الأشباح هي أكثر الشخصيات إنسانية وشعورا بعمق روح التضامن والود.

أما مسرح العرائس الذي كان له نشاط اجتماعي فعال في جميع أنحاء إسبانيا وأمريكا، فقد ازدهر في أعمال كتاب من الأرجنتين وبرز في "بيرو" عبر "فيليبه ريباس ميندو" الذي شارك بإنتاجه الغزير في الحملات المهمة لمحو الأمية وإيقاظ الوعي في بيرو ودول أخرى.

وكما ذكرنا فإن جميع الدول الإسبانية وأمريكية تعيل بشكل واضح إلى المسرح الكلاسيكي الإنساني. فأعمال مثل "لوينتيه أوبهخونا" للكاتب المسرحي الإسباني "لوبييه ديه بيجاس" و"العالم مسرح كبير" و"عمدة سلمية" لـ"كالدرون ديه لباركا" وغيرها، كلها أعمال لها

مكانتها على المستوى التقدي والجماعي وحقت نجاحات كبيرة خاصة عندما تم عرشها خلال النواس الصيفية في الهواء الطلق وفي إطار جميل. كما يحافظ العديد من المخرجين الإسبان والأمريكيين على هذا التقليد الفني الذي بلغ في إسبانيا ومستعمراتها في أمريكا مستويات عالية خلال القرنين السادس والسابع عشر.

ومن الأعمال الخاصة بالمرح الشعري نذكر المسرحيات التي كانت تُعرض في القرنين المذكورين تحت اسم "مهازل قصيرة" والتي تعتمد في المقام الأول على الهزل والإشفاق، وقد أدى هذا النوع من المسرحيات إلى إحداث ثلاث بين الخط للثقف الشعبي عن طريق تضمينها الشعر الرومانسي والأغاني والموسيقى والرقص. و"مهازل قصيرة" عمل موحد مشتق من النصوص القديمة لهذا النوع المسرحي والنغدة في شكل مسرحي حديث. أما مبدعة هذا النوع من التأليف فهي الأرجنتينية "أنا ماريا بلجرين" مع موسيقى مواطنها "أوراثيو باجيوني" التي اعتمد فيها على النصوص الأصلية والتقنية لموسيقى التراث الإسباني مع إضفاء شيء من خفة الظل والمذاق الفني على الأوبريتات الإسبانية المعروفة باسم "ثرثويلا".

أما المسرح النفسي فيمثلته بأصالة ثلاثة مؤلفين شيليين هم: "لويس ألبرتو أيريمانس" الذي يعالج في مسرحيته "ذباب فوق مرمر" بشكل مأساوي، علاقة معقدة بين أم وابنتها، والمؤلفة "جابريل روبكبه" المحللة الدقيقة لدواعي آليات السلوك الإنساني فنجدتها في مسرحية "ألعاب صامتة" تقدم لنا دراما شديدة التوتر بظلالها ثلاث أخوات تربطهن أحاسيس متلاقية من البغض والحاجة إلى رفيق، والمؤلف "الهيخاندرو سيبه كينج" وهو مبدع معروف بتناوله للتييمات الشعبية والذي يقوم في مسرحيته "أخي كريستيان" بتحليل شديد العمق لمشكلة صعبة تدور حول تبعية أخ لأخيه.

ومن المصامين المهمة للمسرح الإسبان والأمريكي نذكر موضوعين شديدي الارتباط فيما بينهما ويعتبران انعكاسا للتخلف الصناعي في القارة، هما: الهجرة والاغتراب.

الأول يعرضه بكفاءة مسرحية كبيرة للمؤلف ذي الإنتاج الغزير الذي يعكس من خلاله بحثه المستمر عن القيمة الحقيقية للإنسان، الأرجنتيني "خوان بيريك كارمونا" في "ثورة المائيتاس" والماثيتاس "في البيئة الشعبية هم الذين يغتربون عن بلادهم معتقدين استطاعتهم العيش بصورة أفضل في أرض أخرى غير تلك التي ولدوا عليها. ولكن: لماذا يذهبون؟ ولماذا يعتقدون ذلك؟ الإجابة على هذه الأسئلة تحاول أن تقدمها الشخصية الرئيسية في المسرحية وهي "المائيتا" الذي يقول لأبيه: "افهم جيدا يا عجوز، لن أذهب للعمل في الخارج لمجرد نزوة، فلا فرص للحياة هنا ولا أمان. نميش بلا آفاق ونكرس جل طاقتنا للكرهية. إن هناك بلادا قد سارت قدما بنصف ما تملك من ثروات وتنعم اليوم بالرخاء. ولماذا هنا لا؟ إن ذلك ما يدفعني إلى اتخاذ هذا القرار وهو الشعور نفسه للآلاف من الحرفيين الأرجنتينيين الذين يتركون البلاد كل يوم".

أما موضوع الاغتراب، فقد تناوله بعمق وتفوق الكاتب الهندي "أندريس موريس" في مسرحيته "مهنة رجال" التي تدور حول ظاهرة الاغتراب التي ظهرت لدى الشباب الأكثر تفوقا والمنتمين للدول المتخلفة بسبب طول إقامتهم بمنح دراسية في أوروبا أو الولايات المتحدة الأمريكية، إنها أزمة التصادم بين عالمية التكوين الثقافي والفني، والتقني بالذات، الذي

يحصلون عليه في تلك البلاد، وواقع محلى وهو أن تلك المعارف التي تلقوها في الخارج يصعب تطبيقها في بلادهم.

أما مسرح القسوة فقد بلغ أوجه في مسرحية الفنزويلي "بول ويليامز" "المقص" وبطلها رجل وامرأة يحاول كل منهما تحطيم الآخر: هو عن طريق إخضاعها لعقاب يومي بالنار، وهي بقيامها بتمزيق وإتلاف رموز من ورق تمثله. وفي مسرحية "في ذمة الله" يقدم المؤلف الأكوايوري "خوسيه مارتينيث كيرولو" بحس نقدي واجتماعي حاد وقسوة ساخرة، قصة رجل وامرأة يقومان، من داخل تايوتيهما، بتأمل المراسم الجنائزية المهيبة المقامة لهما، بينما يحاولان - بلا أمل - إحياء المشاعر التي كانت تميز حياتهما الزوجية وهما على قيد الحياة من سخرية واحتقار متبادل وخداع.

كان للعنف "الرسمي" الذي تمارسه السلطات الحاكمة والعنف "الشاذ" من جانب من ليس لديهم وسيلة أخرى لمواجهة الأول، حظ وافر في طرح المؤلفين المسرحيين في كولومبيا. وقد بلغ هذا المسرح تطوراً كبيراً في أعمال مؤلفين مثل "جوستابو اندريديه ريبيرا" ومسرحيته "رمينجتون ٢٢" التي تعكس أقصى درجات العنف التي تعرّض لها قطاع كبير من أفراد الشعب الكولومبي نتيجة اختلاف وجهات النظر الحزبية"، وفيها نجد أباً واقفاً أمام تايوتي ولديه وهو يقول للأُم: "لقد بدأ كل شيء مع هذه الآلة الكاتبة، إنها من طراز رمينجتون ٢٢. كأننا يكتبان عليها وبكل إتقان بالطبع. إن الكتابة ليست أمراً سيئاً ولكن، ماذا كان يكتب ولدانا؟ أكان يكتب زرقاء وأكاذيب حمراء للصحف الملعونة بالعاصمة، أكان يكتب كانوا يضحونها هناك. كنت أعلم أن شيئاً خطيراً قد بدأ عندما قال "جوستابو" إنه سيكتب للصحيفة الزرقاء ورد "خورخي" بأنه أحمر وبأنه سيكتب للصحيفة الحمراء. لقد أدركت في تلك اللحظة أن شيئاً قد بدأ وأنه ينذر بنهاية وخيمة. إن العنف يبدأ عندما ينقسم الأخوة على أنفسهم... ويصبح من المستحيل التوقف عندما تحل الآلة الكاتبة - هذه الرومينجتون ٢٢- محل البندقية... التي ربما تكون أيضاً من طراز رمينجتون ٢٢".

أما مسرحية "ثلاث حكايات لدرء الخوف" فنجد فيها تصميم جَدَّ على البقاء في أرضه ومواجهة قطاع الطرق الذين أشاعوا الخوف بين الفلاحين مما دفعهم إلى مغادرة أراضيهم. ويبقى الجد والحفيد وحيدين ولكي يبعد الخوف عن الصغير يحكي له ثلاث قصص تلخص سلسلة طويلة من العذاب والسخرية والتهديدات والتي على الرغم منها لم يرحل الجد الذي يرفض الاستسلام للخوف الذي لولاه لما كان هناك سبب ل... البحث عن مخبأ آخر في الليل أو الفرار النهائي إلى المدينة، كأننا لسنا نحن أصحاب الأرض والوحيدين الذين لهم الحق في السير فيها مرفوعى الرأس، تحت الشمس نهاراً وتحس القصر ليلاً" حسب قول الجد لحفيده.

أما فيما يختص بالتميمات التي تتناول فترة ما قبل الاكتشاف الأمريكي فيشير الكتاب إلى المؤلف الهيرواني "كارلوس دانهيل بالكراثيل" في الدراما التاريخية "توباك آسارو" والهيرواني أيضاً "برناردو روكارى" في التراجيديا، ذات الفصل الواحد "موت أتاهاوالبا" وغيرهما. وكذلك رائع لمصاين تناولت التزاوج الثقافي الهندي - الأوروبي فإن الجديرة بالذكر مسرحية "سولونا" للمؤلف الجواتيمالي "ميجيل أنخيل استورياس" وهي كوميدية

عجيبة تعكس الصراع الدائم بين نمطين من الحياة، مازالا متعايشين هما: النظام البرجوازي ذو الأساس الأوروبي والمضامين المسيحية والأشكال الخفية، المعبرة عن اللاوعي الشعبي، عن الرموز التي تحكم وجوده بعيد الغور. ويلاحظ على مدى تطور أحداث المسرحية هذا الكشف العنيد والمتولد في الظلمات اللامعتولة لشخصياتها. ويظهر بوضوح اعتقاد أهل البلاد الأصليين في وجود الأرواح، عندما تسيطر إحداها وهي "شاماسولونا" - نصفها شمس ونصفها قمر - على إحدى هذه الشخصيات جاذبة المشاهد عبر سبل سحرية لم يتم اجتيازها بالرة.

أما المواضيع الخاصة بالرموز العالية قلن نجد مثالا أفضل من الدومينيكي "إيفان جارتيا جيرا" في مسرحيته "نون كيشوت كل العالم" التي يلقي فيها البطل "الونسو كيثادا" حقيقته أثناء بحثه عن الثوار، لمحاولة إقناعهم بالتوصل إلى حل سلمي لخلافاتهم، وكان قبل عملية بحثه هذه قد ذكر لزميله سبب سعيه بقوله: "خرجت من بيتي بحثا عن خلاص للإنسان ولن أعود من هناك حتى يتم ذلك. لن أستطيع البقاء حبيس بيتي وأنا أعرف أن هناك أخطاء ترتكب على مقربة مني. إن العالم يا عزيزي "سانتشيث" يحتاج إلى رجال مثلي ومثلك، رجال قادرين على الدعوة إلى الحقيقة في كل مكان، ينتقمون للمظالم ويحملون السعادة إلى حيث تُفقد".

إن كتاب "أساليب ومضامين المسرح الإسباني الأمريكي المعاصر" يقدم سجلا حيا للعديد من الأسماء، لمؤلفين مسرحيين وأعمال مسرحية حققت نجاحات على المستوى الجماهيري والفني، وهي نماذج نفي بالغرض منها بالنسبة إلى القارئ، ليس فقط من حيث التعرف على الأساليب والمضامين الثرية للمسرح الإسباني الأمريكي المعاصر، بل بوصفها شاهدا على واقع وإشكالية لهما سمات متفردة في كل قطر على حدة بيد أنهما على مستوى الفارة العام، يطرحان على المشاهد عناصر مشتركة اضطلع المسرح إذانتها في جميع أقطارها.

وهكذا يتحقق توحد المشاهدين نحو الوعي بمشاكلهم والسعي الإيجابي لحلها. وهذا الوعي ليس وعيا سلبيا وعقيدا بحكم آليته وإنما وعي "ناقد" يجعل للمواطن المشاهد يحدد ويدرك مشاكله والمظالم المرتكبة في حقه وكيف يمكن فضحها وشجبها، مركزا على خصوصيته وواقعه الإسباني الأمريكي.

الهوامش:

- (*) صدر الأصل الإسباني عن دار نشر LITHO ARTE سرقطة ١٩٧٥. ونقلته إلى العربية نادية جمال الدين محمد، وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (١٢): القاهرة ١٩٩٩.

المسرح المصري

في القرن التاسع عشر

(١٧٩٩ - ١٨٨٢)



تأليف: فيليب سادجروف / عرض: مجدي يوسف / ت: محمد هشام

يعد هذا الكتاب^(١) ذا قيمة معرفية كبيرة، إذ يعتمد على كمية غزيرة من المعلومات التي لم يسبق نشر معظمها بشأن عدد من العروض المسرحية باللغات الأوروبية التي ترجمت وعُريت في مصر خلال القرن التاسع عشر. وقد نجح المؤلف في تلخيص الضرورات الاجتماعية التي أدت إلى بزوغ الحاجة إلى مثل هذه الظاهرة الثقافية، وهي التي تكمن في الرغبة في الترفيه عن الجنود الفرنسيين خلال احتلال بلادهم لمصر (١٧٩٨ - ١٨٠١)، أو عن الأوروبيين الذين كانوا يقيمون آنذاك في المدن المصرية الكبرى سواء لأغراض التجارة أو للعمل في خدمة والي البلاد. في هذا الإطار يفي المؤلف بما وعد به من استكمال المسح المسرحي الذي كان قد بدأه أسلافه في هذا المجال، وعلى نحو الخصوص محمد يوسف نجم وأسد داهر. وقد تميز الكاتب بدرجة عالية من الشدقيق والتمحيص، فجاءت الإحصائيات التي أوردها عن الجاليات الأوروبية المقيمة آنذاك في المدن المصرية على قدر كبير من النفع، كما كان كذلك ما قدمه من بيانات عن الدخول والتنفقات الخاصة بالأعمال المسرحية، وما قدم لها من دعم مالي كان يأتيها في الأساس من والي مصر لتقديم العروض المسرحية باللغات الأوروبية في المقام الأول، ثم بدرجة أقل لترجمة تلك الأعمال إلى العربية وتمصيرها. وتستقي هذه العروض المسرحية أهميتها من حرص الطبقات المترفة في المجتمع المصري آنذاك، ومعظمها من أفراد الأسرة الحاكمة، على محاكاة عادات الترفيه لدى الطبقات الأرستقراطية الأوروبية. فاللغة الإيطالية كانت آنذاك هي اللغة الغالبة على العروض المقدمة على خشبة المسرح، لاسيما المسرح الغنائي متمثلاً في الأوبرا والأوبريت، بينما كانت الفرنسية هي لغة العروض غير الغنائية.

ومع ذلك كله، فإن تصور "ساجدروف" بأنه يضع "بدايات المسرح العربي في سياقها" (ص ١) من خلال استعراض تاريخ المسرح الأوروبي في مصر خلال القرن التاسع عشر، لا يصمد بالرة أمام التمهيص الدقيق. فلما يدعو للأسف أن منهجه في التناول يقوم على إعادة إنتاج التوجه التحيز للمركزية الأوروبية لدى أسلافه: نجم، وداغر، و"لاندان". ونظراً للتحيز غير العلمي لهذا النهج فإن الجهد الذي بذله "ساجدروف" لتقديم كل هذا الكم من المعلومات

والبيانات في كتابه يتحول إلى مجرد أخبار مجتزأة تلتفت إلى الترابط ناهيك عن العرض المتوازن.

فبالرغم من أن "سادجروف" يخصص ٦١ صفحة من كتابه للمسرح الأوروبي في مصر، فإن نصيب المسرح العربي التراثي (الشعبي) لا يتجاوز ١٦ صفحة فقط ولا يعود ذلك إلى مجرد الطموح الأكاديمي للمؤلف في سد الفجوات التي خلفها أسلافه الذين أرخوا للعروض المسرحية في القرن التاسع عشر، بل يرجع بالمثل إلى المدخل العمياري الذي ساروا على دبره، وهو الذي ينظر إلى الفنون الشعبية العربية وما اتصل بها من أعمال تمثيلية ترويحوية باعتبارها "ملاقة النشج" حالما قُورنت بأشكال المسرح الهرجوازي الأوروبي.

اعتمد "سادجروف" في كتابه على وثائق حصل عليها من دار الوثائق القومية بالقاهرة و"دار السجلات العامة" في لندن. وإذا كانت الأعمال التراثية والشعبية، لاسيما الأعمال التي تعود إلى قرون سابقة، نادراً ما تُحفظ أو تُدون، فإن هذا لا ينفي وجودها، ومن ثم، فإن إغفالها في هذا الكتاب يشير إلى تفصيل السير التاريخي المستقاة من الأعمال المسجلة (والدونة). وبالرغم من أن "سادجروف" يقر بوجود الأشكال الشعبية العربية، فإنه لا يتطرق إلى تفسير مغزاها أو إلى وصفها بالتفصيل. فعلى سبيل المثال، لم يكلف "سادجروف" نفسه عناء التساؤل عن السبب الذي جعل "الغني المصري سلامة حجازي (بعد أن ألقاه القرداحي بالانضمام إلى جوقة المسرحية العربية) يخلب ألباب العامة فيقبلون على مسرحه، ويترشح الصحفيون العرب طرباً لألحانه المرتجلة" (ص ٩)، بينما كان الجمهور في العروض الأوروبية، وخاصة في المسرح الإيطالي بالإسكندرية، يثنّ تحت "تعليمات الشرطة" ورقابتها (ص ١٦٩). وتوضح هذه المقارنة أن سلامة حجازي، الذي كان غناؤه يعتمد على ثقافة شعبية يُزعم أنها "تفتقر إلى النشج"، وبالرغم من كل ما شاب غناؤه من اتجاه تلفيقي، فإنه أنقذ جوقة القرداحي من الانهيار بعد أن كانت قد قامت على "حكاية" المسرح الإيطالي. وقد كانت العروض المسرحية الأوروبية، أو العربية ذات الطابع الأوروبي، تمثل مشكلة بالنسبة لعامة المصريين الذين كانوا لا يترددون عن التدخل في العروض المسرحية والتعليق عليها من الصالة. ولعل هذا هو ما حدا بالكاتب المسرحي يعقوب صنوع، الذي نعتّه الخديوي إسماعيل يوماً بأنه "موليير مصر"، إلى إدراج ردود فعل الجمهور في صلب المسرحيات العربية "الحديثة". فلفترة قصيرة، امتدت من ١٨٧٠ إلى ١٨٧٢، قدم صنوع فناً مسرحياً مميزاً ومرتبلاً مستمداً من التراث الشعبي المصري الذي كان مألوفاً بشكل خاص لدى رواد المسرح المصريين.

وقد أثبتت عملية تطوير المسرح في مصر من داخل نسيج الثقافة المصرية أنها أكثر نجاحاً وإبداعاً من تلك التي تقوم على إقحام مرجعيات ثقافية أخرى عليه. فهذا "التدخل الثقافي الاجتماعي" يبين هنا الجانب السلبي المترتب على عملية الاتصال بين الثقافات، في حين أن الوقوف العقلاني الدقيق على أوجه التباين الثقافية الاجتماعية، ليس فقط بين مختلف الأمصار، وإنما داخل البلد الواحد في الكثير من الأحيان، يُعدّ شرطاً ضرورياً كي تستحيل هذه العملية إلى تفاعل ثقافي إيجابي ومثمر. فالعروض المسرحية الأوروبية التي قدمت في مصر خلال القرن التاسع عشر، سواء كانت بالإيطالية أو الفرنسية أو الإنجليزية، أو حتى في صورتها المعربة، قد أحلفت بشكل عام في تحقيق تحوّل ملموس في الذائقة المسرحية المصرية في تلك الفترة.

من هنا يمكننا أن نخلص إلى القول بأنه كان من الأفضل لـ "سادجروف" أن يجعل عنواناً لكتابه: "المسرح الأوروبي في مصر خلال القرن التاسع عشر".

تعقيب صاحب هذه المراجعة النقدية:

عندما بعثت إلي رئاسة تحرير دورية "الأبحاث الدولية للمسرح" نسخة من كتاب "ساجدجروف" لأكتب لها تعليقي عليه كنت في ذلك الوقت أستاذًا للأدب المسرحي في دبلوم الدراسات العليا بجامعة القاهرة، لذلك فقد مهتت مراجعتي بهذه الصفة. وعندما نشرت هذه المراجعة أثارت الكثير من الاستشارة والاهتمام في دوائر المسرح الغربي، لاسيما لدى أساتذته في معهد "صامويل بيكيت" بجامعة دبلن الشهيرة بـ"تريتي كوليدج دبلن". فقد بدلت الصورة السائدة هناك بأن المسرح المصري المعاصر لا يعدو أن يكون امتدادًا لتاريخه للمسرح الحديث في أوروبا، وهي الفكرة السائدة للأسف أيضا لدى أكثر أساتذة المسرح في جامعاتنا المصرية الذين تلقوا درجاتهم العليا في المسرح في الجامعات الغربية!

وقد اطلع الدكتور محمد يوسف نجم على هذه المراجعة النقدية في أصلها المنشور بالإنجليزية فمزته بشدة. بل إنه راح يكتول الثناء لصاحبها بما أحجبل تواضعي. ومع ذلك فقد علق على الجزء الأول من مراجعتي لكتاب "ساجدجروف" بأن الوثائق التي استطاع هذا الأخير أن يحصل عليها من "دار الوثائق القومية" لم تكن متاحة في الخمسينيات عندما أرخ محمد يوسف نجم للمسرح العربي في كتبه المعروفة والتي اعتبرت مؤسسة في هذا المجال. وقد فوجئت مؤخرا بأن "دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة" AUC Press قد قدمت في كتيب تعريفى بإصدارات كتاب "ساجدجروف" هذا على أنه واحد منها، والغالب أنها ابتاعت حقوق نشره من "إيثاكا برس" بالملكة المتحدة، وفي معرض تقديمها، أو بالأحرى دعايتها للكتاب اجتزأت جملة من الشطر الأول من نص مراجعتي هذه، وهو الذي كنت أثني فيه على الدقة الفقه لغوية للمؤلف، بينما أهملت تماما نقدي الأساسي لنهج المؤلف في النصف الثاني من مراجعتي لكتابه، ثم زادت على ذلك بأن نسبت هذا النص المجتزأ من مراجعتي إلى ناشره البريطاني "دار نشر جامعة أكسفورد" دون أن تشير إلى صاحب هذا النص المجتزأ! وأترك للقارئ الكريم تقييم هذا السلوك الصادر عن دار نشر يفترض فيها أنها "أكاديمية"!

(م. ك.)

الهوامش:

(٥) المسرح المصري في القرن التاسع عشر (١٧٩٩ - ١٨٨٢)، تأليف: فيليب ساجدجروف، بركليفر: إيثاكا برس، ١٩٩٦.

The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century, 1799—1882. By P. C. Sadgrove.

Berkshire: Ithaca Press, 1996. Pp. ix + 214. □ 35

ونشرت هذه المراجعة النقدية في عام ١٩٩٩ في دورية "الأبحاث الدولية للمسرح"، لسان حال "الرابطة الدولية لأبحاث المسرح"، والصادرة عن دار نشر جامعة أكسفورد:

Theatre Research International, Vol. 24, No. 2, Summer 1999 (Oxford University Press), pp. 215-216

وقد تُرجم الكتاب - مؤخرًا - إلى اللغة العربية، وصدر بالعنوان التالي:

المسرح المصري في القرن التاسع عشر [١٧٩٩ - ١٨٨٢]، تأليف: فيليب ساجدجروف، ترجمة: د. أسين العيوطي، تقديم وتعليق: د. سيد علي إسماعيل، سلسلة دراسات في المسرح المصري (٩)، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧. (في ٣١٦ صفحة من القطع الكبير).

بستان المسرح

ف

تأليف: فريدة النقاش / عرض: إخلاص عطا الله

نظرة عامة

"يسجل هذا الكتاب في بعض فصوله لمرحلة ازدهار المسرح المصري في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي حين برز بعض أهم كتاب المسرح وعروضه ومخرجيه وفنانيه من عدة أجيال ومدارس، وذلك قبل أن تجتاحه الموجة الاستهلاكية التجارية مع سياسة الانفتاح الاقتصادي التي دفعت بالمسرح التجاري الخاص إلى المقدمة بعد أن سادت روح عملية نفعية هشة مع هيمنة السوق وتحول غالبية عروضه إلى التمثيلية دون فكر، والفرجة دون تأمل، وكان أن انزوت عروض المسرح الحقيقية لتتلوذ بالقاعات الصغيرة حيث الجمهور محدود ولهاي العرض قليلة والتجهيزات فقيرة والمتابعة الفنية شبه معدومة. تحول المسرح باختصار إلى حالة نخبوية على العكس من بداياته الجماهيرية في القرن التاسع عشر، وعانى المسرحيون كتاباً وفنانين وفنيين من عزلة خانقة، وانتقلت الغالبية العظمى منهم إلى العمل في التليفزيون وهاجر بعضهم، وصمت البعض الآخر واختطف الموت آخرين بصورة تراجيدية في ليرة عطانهم، وكانوا جميعاً قد تركوا لنا ثروة من النصوص جرى إهمالها، ولعلنا الآن أن نزبح عنها التراب وسوف يدهشنا أن ما تملكه بضاهي - إن لم يتلوق - على الكثير مما تملكه بلدان أكبر والتجربة المسرحية فيها أصغر".

هكذا قدمت الكاتبة والناقدة فريدة النقاش لكتابها "بستان المسرح"^١ الذي يعالج مجموعة من القضايا التي وجدت تجسداً متنوعاً على خشبة، ويهدف كذلك إلى تذكّر من صنعوا مرحلة الازدهار ولم يجنوا إلا القليل، ووصل ما انقطع، فالسرح المصري يستعيد عافيته في السنوات الأخيرة بعد أن انتشعت غمامات كثيرة، وانحسرت الروح التجارية فيه، ويقوم بهذه الاستعادة جيل جديد من المسرحيين لهم رؤاهم الطازجة، ويكافحون للوصول إلى جمهور أنهمكه المسرح التجاري فصدأت روحه ويعرف هذا الجيل الجديد القليل عن تراثه الفني المعاصر.. وسوف تُحدث المعرفة الجادة أثراً عميقاً لاشك فيه.

انتقلت الكتابة - إضافة إلى ذلك - عددًا من التجارب المسرحية العالمية التي قصدت منها إضاءة وظيفة المسرح وجمالياته من زوايا جديدة علينا، حيث تنوع الرؤى والمنطلقات والأفكار والأشكال التي تفتحت جميعًا في ظل حريات عامة، تكافح نحن من أجلها. وقد أتاح مهرجان المسرح التجريبي الفرصة لكل من المسرحيين والجمهور أن يتعرفوا على بعض التجارب العالمية وإن بقي هذا المهرجان أيضًا نخبويًا، كما تذكر الكتابة.

إن فن المسرح هو لقاء حي وحر وساحة للتفاعل بين الجمهور والفنانين والكتاب وإنتاج الأفكار والرؤى والشاعر وتبادلها، حيث تجرى عملية خفية لاستعادة الروح الإنسانية الحية من قبضة السوق والمنفعة العارية ولو إلى حين، حيث يلتقي الإنسان بالإنسان للنظر في أعماق الأسماع، لذلك سيبقى الاحتياج قائمًا مهما بلغ التنوع والتجديد والإبهار في فنون ووسائل الاتصال الأخرى، لأنه سحر الحياة الذي ستزداد الحاجة إليه كلما ازداد طغيان الآلة وتحكمها في المسائر.

بانوراما مسرحية

جاء الكتاب في ستة فصول أساسية:

الفصل الأول: قضايا مسرحية: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل/ عن المثل والثقافة السائدة/ من أجل مسرح في كل مكان/ تجريب مسرحي عن الغربة والتواصل/ سمات شعبية في ثلاثة عروض/ نعمان عاشور - البناء العظيم.. وداعًا/ بين شهرزاد الحكيم.. وعاشور - صورتان متناقضتان للزمن/ حوار عن الملحمة.

الفصل الثاني: رؤى عالمية: تجربة مارسيل مارشال وفرقته/ بطولية الإنسان البسيط في المسرح السياسي/ المسرح الطليعي في أوروبا/ لبنين الرملي مسرحيًا/ عبد القادر علولة شهيدًا.

الفصل الثالث: عروض: ٣ عروض بين الإسراف في الهبوط وهموم الأقاليم/ ٢٨ سبتمبر.. الساعة الخامسة مساءً/ الإنسان والظل/ أن ينهض الفقراء/ إدارة عموم الزير - كاريكاتور مسرحي وطموح كبير/ ميت حلاوة والرهائن... صورتان للحرية.. صورتان للملكية/ سر الحاكم بأمر الله/ حبيتي شامينا - تنويحات على لحن قديم/ الناس اللي في الثالث/ اللعب في الدماغ - حين يصبح الظلم قانونًا تصحى المقاومة جانبًا/ ابتسامة بمليون روبل/ نورا الجديدة تخرج.

الفصل الرابع: تجارب: الليل طويل في المسرح الشعبي/ مفهوم التجريب - بجرم التونسي بين شعر المسرح والمسرح الشعري/ عرضان مشاغبان - تحرير المرأة مسرحيًا/ جماعة الاجتياز: التجريب والترف/ هاملت.. ناقدًا للزمان.. ومقاومًا.

الفصل الخامس: فلسطين والبطل الفلسطيني على المسرح المصري: (ما حدث لليهودي الثالث مع المسيح المنتظر/ النار والزيتون/ وطني عكا/ زهرة من دم/ شمشون ودليلة/ الغرياء لا يشربون القهوة/ باب الفتوح/ جيتي شامينا)/ ما حدث لليهودي الثالث مع المسيح المنتظر/ عرض مسرحي.. بالذخيرة الحية ١١/ شعيب لن يموت.

الفصل السادس: مسرحيون مجدليون: محمود دياب.. قراءة في بعض أعمال ما قبل الموت/ الغريب لا يشربون القهوة/ محمود دياب مسرحيًا/ رسول من قرية "تميرة" للاستفهام عن الحرب والسلام/ باب الفتوح - ٧ شبان يعيدون صياغة التاريخ/ لا... هي الرد الوحيد على الإرهاب في "البطولة والموت"/ ميخائيل رومان.. مسرحه وموته/ نجيب سرور عن الوطن وعن الاغتراب في الوطن/ مسرح سعد الله ونوس/ الأيام الخمسة... انفجار الشهوات والبرقتال/ رأس الملوك جابر في مأساة لبنان/ جدل السلطة.. الحرية/ طقوس للتحرير الإنساني/ الملك هو الملك.. مسرح المساحات المفتوحة/ يا سلام سلم الحديقة بتكلم.. بين الخلط الفكري/ والعرض المسرحي/ المحروسة ٢٠١٥ - كوميديا سعد الدين وهبة السوداء/ اليك والسائق - رسالة بريخت إلى المغلوبين/ "أزدك" الجزائري.. و"أزدك" المصري - كيف فهم الجمهور بريخت دون وسائل بريختية/ فيرا أوليشليجل.. وبريخت/ مسرحية بيع وشراء.. بين الكشف والتنبؤ/ موهبة مسرحية جديدة/ مارا - صاد - الثورة والحرية معًا.. تلك هي القضية/ الأرض لمن يزرعها والمدارس للجمع.

التجريب وحرية التعبير

"حرية التعبير" أولى القضايا التي ناقشها الكتاب.. فما العلاقة بين الحرية والتجريب؟ يغامر التجريب في أي فن من الفنون بارتداد مناطق بكر غير مأهولة، واستخدام أدوات جديدة، وبداية فإن العملية المسرحية كلها بما فيها التجريب تظل مشروطة اجتماعيًا ليتحقق ما نسعيه بالتواصل، والذي سيحدث فقط حين يكون هذا التجريب استجابة - ولو غامضة ومبهمة - لحاجات روحية وجمالية حقيقية نبثت في أعماق الضمير الجمعي، والمسرح التجريبي يحرض على الإفصاح عنها، ويحرض جمهوره في الوقت نفسه ضد ما هو سائد لأنه أصبح عبئًا ثقیلاً، وبهذا المعنى فإن التجريب هو تجاوز مسبق يستشرف عملية التجاوز الواقعية، وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره لكل تابع، وتمزيق الستر الكاذبة، والقفز على الحواجز في اتجاه التحقق النادر لحرية لا توجد في واقع الحياة، وإنما هي تولد مع كل عرض حي سبق عملية الخروج من زمن الثبات الدائري، العادي اليومي إلى زمن القطيعة مع متشوفة لعالم جديد.

فلسطين والبطل الفلسطيني على المسرح المصري

تحت هذا العنوان أفردت الكاتبة فصلاً خاصاً لما لقضية فلسطين من مكانة مهمة جداً في عقل ووجدان مبدي مصر في شتى المجالات. بدأت الكاتبة رحلتها هذه بعودتها إلى ثورة يوليو، ذلك أن المسرح المصري ذا السمات المحلية نشأ في أحضان الثورة ضد الاستعمار وتبلورت ملامحه كاملة بعد ثورة يوليو/تموز ١٩٥٢، ولم تكن فلسطين من بين اهتماماته الكثيرة، فالارتباط الحيوي بين قضايا تحرير مصر وقضية تحرير فلسطين رغم مشاركة الجيش المصري في حرب ٤٨ وغزو سيناء في حرب ٥٦ لم يتمتع في الوجدان الأدبي والمسرحي بالتالي لا في أعقاب هزيمة يونيو/حزيران ١٩٦٧، وكان المسرح المصري حتى ذلك الحين يجتهد من أجل بلورة شخصية البطل القومي من قلب

الهموم الحياتية الصغيرة وفي مواجهة المشكلات الكبرى التي تعترض طريق نمو الطبقة المتوسطة وهي تتصدى لقيادة الوطن.. ومع ذلك لم يكن الوعي بفلسطين وارتباطها العموي والمصري بالقضايا المصرية مفاجئاً أو مقتعلاً وإنما كان نتاجاً طبيعياً لاتساع آفاق وجه مصر العربي التقدمي من ناحية، وبرزت المقاومة الفلسطينية من ناحية أخرى كقوة ذات أثر بالغ وفكر متقدم يلتقي في مضمونه التزاوج الحتمي الذي أخذ يتضح في مصر بين قسيتي التحرير الوطني والتحرير الاجتماعي أي ضرورة الحل الاشتراكي الشامل. هكذا دخلت فلسطين والبطل الفلسطيني إلى الضمير الإبداعي في المسرح المصري، وعرفت معالجات شتى في أعقاب حربي ٦٧ و ٧٣ على السواء أتيح لها جميعاً أن تقدم على خشبات المسارح في سنوات ازدهار المسرح المصري باستثناء نص واحد له أهمية بالغة هو "ما حدث لليهودي الثالث مع المسيح المنتظر" للكاتب المسرحي يسمي الجندي باستثناء هذا النص، عرض المسرح المصري ست مسرحيات هي: "النار والزيتون" لألفريد فرج، "وطني عكا" لعبد الرحمن الشوقاي، "شمشون ودليلة" لعين بسمو، "زهرة من دم" لمسهل إدريس، "حبيبتي شامينا" لرشاد رشدي، "باب الفتوح" لمحمود دياب، "الغرباء لا يشربون القهوة" مسرحية من فصل واحد لمحمود دياب أيضاً. بالإضافة إلى معالجة ضمنية في نص لعبد الرحمن الشوقاي هو "النسر الأحمر"، وخلال قراءة لهذه الأعمال المسرحية وتحليلها خلصت الكاتبة إلى أنه فضلاً عن الزمن الواقعي الذي كتبت فيه هذه النصوص اختارت جميعاً زمانها الذي فيها بعد حرب ١٩٦٧، وهو ما يؤكد أن قضية فلسطين لم تتوغل في الضمير المصري إلا بعد أن احتلت إسرائيل عملياً أراضي ثلاثة أقطار عربية بالإضافة إلى كل فلسطين.

تقول الكاتبة: جميعاً، بلا استثناء وباختلاف المواقع العسكرية والفنية لكتابها تبشر بالمقاومة، فالبطل الفلسطيني مقاوم يحمل سلاحه ولا يجد عنه بديلاً، يتخبط في النضال ويحقق انتصارات هنا وهناك، تتلشى إلى حد بعيد ملامحه الخاصة بينما تبرز وتعلو ملامح القضية العامة التي تتود بحكم الضرورة الفنية إلى اكتشاف المسرح السياسي والتسجيلي والوثائقي والاستفادة الواسعة من أساليبها جميعاً، أما الوجه الآخر الفلسطيني وقضيته، فهو الوجه المهزوم المشرذم اللاجئ الذي يقف على أبواب وكالات الغوث ويوزع الخيام في الصحراء وهو أيضاً وجه لا يخلو من العمومية؛ لأنه يشير إلى شعب بأسره فإذا ما انتفض بين أفرادهم نماذج، خرج المقاومون والفدائيون ليقدموا النقيض والرفض الطلق لوضعية "اللاجئ" ولمواصفاته النفسية والإنسانية، وبين هذين الطرفين يتسع العالم ويشق فتهدو قضية فلسطين تارة جزءاً لا يتجزأ من قضية الثورة العالمية ضد الإمبريالية بكاملها وتارة ثاراً خالصاً من اليهود الذين يتحولون هم أيضاً إلى أنماط تكاد تكون ثابتة في النصوص التقليدية بصفة خاصة، وأحياناً ما يحدث خلط عفوي بين الرؤية التاريخية لاحتمة انتصار الثورة العربية الفلسطينية وبين الاستهانة البالغة بقوة الأعداء بسداجة أحياناً من كل الفضائل وخاصة فضيلة الشجاعة وهي سمة تحل عليها باستمرار - تلك العالجات الأخلاقية الخالصة للقضية "زهرة من دم" أو النزعة الخطابية الشعرية التي تعجد الفلسطيني فحسب وتجعل من أخطائه أحياناً فضائل "وطني عكا" أو محاولة إبراز طابع عثماني "لأسمي" في النضال العربي ضد الاستيطان الإسرائيلي في "حبيبتي شامينا" أو وجود السيف وحده (البنديقية

وحدها) كحقيقة لا يمكن قهرها بصرف النظر عن توجهها في "الغرياء لا يشربون القهوة" أو الدعوة المباشرة للصلح مع إسرائيل في "الفسر الأحمر" مع اختصار كل المراحل التي تؤدي إلى هذا الصلح كما لو أنه اختيار عربي، كان مطروحاً من زمن بعيد مما يجعل حروب العرب كلها اختياراً للحرب بدلاً من سلام يبدو كما لو أنه كان ممكناً طيلة الوقت.

مسرحيون مجدّدون

أولاً : محمود دياب ونجيب سرور وطريق الألم

عن الهم العام المشترك ومعارك محمود دياب ونجيب سرور من أجل الوطن، قدمت الكاتبة طرحها حول هذين الفنانين الكبيرين، حيث بدأت برحيل محمود دياب الذي حدث وهو في الخمسين من عمره وقد ترك عشرات المخطوطات لمسرحيات وروايات وتأملات وأشعار لم تتم، كما ترك لأصدقائه ومحبيه حسرة وألماً خاصة، لأنهم عرفوا جيداً القدر الحقيقي وعطاءه والهوية الخاصة لأعماله الروائية والمسرحية ولما خلقه بالفعل في مسيرة المسرح الجديدة في مصر منذ بدأ ينشر أعماله ويفجر بها الزواجع في أوائل الستينيات... حيث كتب: "البيت القديم" و"الزوجة" و"ليالي الحصاد" و"الهلافت" و"رسول من قرية تميرة" و"باب الفتوح" وعدداً آخر من المسرحيات القصيرة بالإضافة إلى روايتين هما: "الظلال في الجانب الآخر"، و"أحزان مدينة" وعدداً من القصص القصيرة، وترى الكاتبة أن ذلك كان هو الموت الثاني في خلال عشر سنوات، الذي تسببت فيه بصورة مباشرة وقاسية الغزوة الصهيونية الأخيرة للوطن العربي، التي توجهتها كامب ديفيد ذات مرة وعادت وتوجهتها من جديد أحداث لبنان... ففي صيف ١٩٧٨ سقط الشاعر والمسرحي الكبير نجيب سرور مفعماً كما كان دياب مفعماً بحسرة ومرارة لا تحد ومخاوف وأحزان لا تحد بعد دخول الصهاينة إلى مصر.. ثم إلى لبنان.

في أعقاب حرب ١٩٧٣.. وبعد أقل من شهر انتابت محمود دياب حالة مروعة من التوجس إزاء محادثات الكيلو ١٠١، وكانت ثغرة الدفرسوار قد أسلمته لأحزان مدمرة. وأذكر أنه في مكالمة تليفونية طويلة معه - والكلام للفريدة النقاش - بعد أن كتب مسرحية من أهم ما كتب في المسرح العربي عقب هذه الحرب هي: "رسول من قرية تميرة" للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، قال: إنهم يبيعون مصر، إن روح مصر تتقلص ويريدون لقياسها العالي الكبير أن يكون على مقاسهم.. هل تعرفت على عطش للحرية.. لماذا أتعطش لها "في تميرة" إن الحرية والحقيقة تتداخلان.. ونحن لا نعرف شيئاً.

ظل ساعة أو يزيد يتحدث وحيداً دون أن أتدخل دون أن أشعر بحاجة إلى التدخل، كان محمود دياب كأنما يعلي.. ويات صعباً عليّ أن أقطع صلاته.. منذ ذلك التاريخ اضطربت روحه الشفافة اضطراباً عميقاً. وكان نجيب سرور ذلك الشاعر والمسرحي والفنان الشامل الفذ بدوره يعاني بطريقته ألاماً شبيهة. لقد كانت الهزيمة القومية تنعكس بصورة خاصة وحقيقية على حياتهما وإنتاجهما وعلاقاتهما، كأنما باختصار محاصرين.. وكما هي حال الشعراء الكبار في كل عصر، كان عنصر التنبؤ يؤرق روحه.. كأنما تكشف لها معالم ما هو قادم وما كان الواقع ينذر به في كل يوم بعد خطوات الصلح الأولى مع الصهاينة عقب

زيارة القدس.. كان نجيب سرور يجوب القاهرة والشوارع في ساعات غريبة من الليل والنهار وكأنما يريد أن يتأكد بالنس والشم وبكل ما للشاعر من حواس وقدرات حدسية أن اليقين ليس مرادفاً وأن تلك هي قاهرته التي عشقها وأن تلك هي مصر التي أحبته على طريقتها القاسية المرة أحبته حتى الموت.. ذهب نجيب سرور ذات يوم إلى يوسف إدريس حيث كان يرقد مريضاً في مستشفى العادي ووجد باقة ورد كبيرة من السيدة جيهان السادات التي كانت في أوج مجدها.. فقال له يا عم يوسف هؤلاء لا يحبوك نحن الذين نحبك.. وأخذ يلعب دوراً في عرض مسرحي يرتجل فيه ويسوق أشعاره.. ويخلق حواراً خاصاً مع متفرجين.. ليموت بعد شهر بقاء الكبد ميلة فاجعة وليرك ثروة ضخمة من النصوص المسرحية والشعرية والنقدية التي تقترب منها حركة مسرحية وشغافية حقيقية لكي تخلق بها وعبرها حياة خصبة وشاملة.

ومثل نجيب سرور، لم يتصور محمود دياب أبداً أنه يمكن أن يعيش في عصر يرفض فيه علم صهيون على أرض مصر، وحين حدث أخذ يدخل إلى نفسه ويفتش بقوة في داخلها عن خطايا ويكيل الاتهامات لأصدقائه والمقربين منه بأنهم يتعاونون بصمتهم مع الصهيانة.. وقد انتابته حالة اكتئاب نفسي كانت تشتد حيناً وتخف أحياناً، وفي الأوقات القليلة التي خفت فيها كان يكتب أشعاراً وتأملات ومخطوطات قصصية ومسرحيات، وقد انتهت في هذه الفترة من أعماله المنشورة قصة قصيرة مهمة للغاية هي: "هنديّة ورجل على حصان" نشرتها جريدة الأهالي عام ١٩٧٨ في أحد أعدادها المصادرة ومسرحية طويلة هي "مقتل الزياء" أو "الأرض لا تنبت الزهور" نشرتها مجلة المسرح، وفي هذه السنوات لم تقدم في مصر أي من مسرحياته المهمة التي كان كثير من خشبات المسارح العربية يقدمها ومن بينها واحدة من أهم أعماله والتي قدمها المسرح القومي في مصر كأخر عرض لدياب وهي "باب الفتوح".

تناقش هذه المسرحية مضمون الانتصار على العدو والقوى المؤهلة حقاً لإحراز هذا الانتصار وقد استدعى إلى العصر الحديث صلاح الدين الأيوبي وزمائه، ولم يكن صلاح الدين هو البطل كما هي العادة في المسرحيات التاريخية، وإنما كان البطل من خلق الكاتب.. وهو شاب ثائر.. ثائر في لغته وثائر في ممارسته وثائر في نظراته إلى المستقبل.

لقد أثارت باب الفتوح التي عرضت عام ١٩٧٦ جدلاً طويلاً في الصحف وكان هذا العام يشهد ميلاد التجربة الحزبية في مصر وبعدها كانت أحداث ٧٧ التي عرضت على أثرها الحياة الثقافية عامة خمولاً اتصل طويلاً..

في عام ١٩٧٥ قدمت فرقة المسرح الغنائي التابعة للدولة عرضاً من أجمل عروضها، وكان يناقش قضية الانفتاح الاقتصادي وأسندت بطولة العرض لمغنيين شهيرين هما: محرم فزّاد وهفاف راضي.. وكتب الأشعار سيد حجاب ولحنها عبد العظيم عويشة.. وأخذ يعيد إلى الأذهان المدربة وفي صورة عصرية باللغة الحساسة عروض سيد درويش بقدرتها الغدّة على حس الأوتار الحساسة في الحياة القومية والشعبية وترجمتها فلماً جميلاً صادقاً أخلاقاً.. وفجأة شب حريق هائل في المسرح الذي كان يعرض "دنيا البهائولا" ويكتظ بالجمهور كل ليلة وأسدل ستار من السمات والريبة على العرض والحادثة معاً.

اعتكف محمود دياب بعد معارك خائبة في مواجهة الترتدي العام.. وأخذ يكتب إعداداً لروايات "ديمستوفسكي" للسينما، وكانت قراءة ديستوفسكي تستغرقه بدرجات متفاوتة حتى قلق عليه أصدقاؤه؛ لأن هذا الاستغراق كأنه انزلاق للهاوية وبدرجة من التشفي في النفس كما بدا حينئذ.. كان استغراقاً في الشخصيات العائرة الخطو والمسوسة والمدمرة روحياً وعقلياً.. تماماً كما كان نجيب سرور قد التجأ إلى "أنبي العلاء المعري" بعد اكتشافه لianas إليه، بل وينسج على منواله.

وتنتهي فريدة النقاش إلى أنه في كل من حالة نجيب سرور وحالة محمود دياب كان طريق الانهيار الذي أفضى إلى الموت المأساوي الفاجع يبدأ من نقطة عضوية صغيرة كافية.. نقطة ارتكز عليها الوضع العام الذي يمكن وحده أن يصيب البلد، بالجنون.. وأخذت قصوة هذا الوضع ووحشيته تعمل فعلها في الضمائر الحية والقلوب الحساسة لتحول قدراتها الخلاقة إلى طاقة تدمير ذاتي ليقول كلاهما رأياً ويحتج بصورة مرة تماماً كما فعل الشاعر خليل حاوي ولكن خليل حاوي اختار رصاصة المباشرة في الرأس.

ثانياً : ميخائيل رومان.. العشق الصوفي

عندما رحل الفنان والكاتب المسرحي ميخائيل رومان فجأة قبل حرب أكتوبر بأيام قليلة، لم ينتبه إليه أحد. ولما كان المسرح المصري يشهد حالة من الاتسار الشديد، فإن ميخائيل رومان لم يلق بعد موته وحتى قبله بقليل عناية ما، وذلك طبيعي بسبب ما يثيره هذا المسرح القلق من قضايا وما يؤججه من لهيب، فهو واحد من المسرحيين الكبار القلائل الذين تخلقت لديهم لغة مسرحية شعرية عاصفة نبعت من طبيعة الصراع الذي كان أبطاله دائماً أطرافاً فاعلة ومدمرة فيه. وسوف يمضى وقت طويل قبل أن تشهد خشبات المسرح في مصر عروضاً شبيهة بـ"العرض الحلي" حيث وقف حمدي غيث على المسرح بعد هزيمة ١٩٦٧ صرخ: "كلب بن كلب كل اللي يقول ماليش دعوة".. أو قبل أن يرى محمود ياسين من جديد في دور شبيه بذلك الذي لعبه في مسرحية "القاهرة ليلة مصرع جيفارا العظيم".

كتب ميخائيل رومان عدداً كبيراً من المسرحيات التي لم تعرف ولم تنشر وتلك التي لم توافق الرقابة عليها في حينها.. من بينها هذا النص غير المنشور "البطولة والموت" أو "حامل الأثقال" كما شاء، هو أن يطلق أحد الاسمين عليه ثم يلحق الاسم بوصف "كوميديا غامسة" ويا لها من كوميديا تضم العالم الشاسع بين جناحيها لتتخذ طابعاً كونياً دون أن تنسلخ عن القضية الجوهرية الحالة، لا في وطنه فحسب وإنما في عصره بكامله: أي اغتصاب حقوق الآخرين عنوة وقهرهم.. ثم من الطرف الآخر.. مقاومتهم.

كان ميخائيل رومان قد اختار نوعاً من الوحدة القاسية ليقم فيها عائلاً وهمياً موحشاً وبارداً أحياناً وملياً بالصخب والفجيج في أكثر من عشر مسرحيات غير منشورة أحياناً أخرى، حين يسجل على الورق تلك الحياة والحركة التي رأى فيها، وفيها وحدها نقبضاً للموت الذي يقرعه في بيته البعيد على حدود العاصمة مكتبة تمتلئ بالغبار، غرف كثيرة مغلقة وساكنة كانت تحييها رحلاته داخل نفسه بحثاً عن يقين لم يكن يسعى إلى الوصول إليه في العالم القائم وفي الناس من حوله، رغم أن ثقلته في الشر لا حدود لها. وكان إيمانه بقدرات الناس عاطفياً ودرامياً، حتى إن استجابته لأشكال الاحتجاج والرفض الرومانسي للعالم القائم كانت تنسم بالفتولة.

وتصنيف فريدة النقاش عن سنوات الهزيمة التي عاشها ميخائيل رومان: ينتظر ذلك اليوم الذي شهد موته يوم انطلاق المدافع وبه معارك التحرير وكان يتخيله مهرجاً شعبياً لكل فرد فيه دور مهم، صغر أو كان جزئياً فهو دور البطولة، وكانت هذه السنوات الست قد أضافت إلى قراراته العميقة الكثير، وفي الوقت نفسه دفعت مسرحه إلى رحلة جديدة تماماً حتى كتب في أغسطس ١٩٦٧ - وكانت الدماء في سبناه ما تزال ساخنة - مسرحيته "العرض الحلي" التي قدمها مسرح الحكيم وأثارت نقاشاً واسعاً، وفي هذه المسرحية كانت الهموم الذاتية لجدي بطل كل أعماله قد أخذت تتواري قليلاً، وكانت الهموم الوجودية تخجل أمام الغضب العام لشعوره الوطني والقومي وبحته المجنون من دور لدور لكل مواطن في مواجهة آثار الهزيمة وتجاوزها. والسمة الرئيسية الثانية في مسرحه حتى مرحلته الثانية مرحلة الهجوم العامة هي العنف، فهو أكثر كُتّاب جيله قدرة على إلقاء أصابع دينامييت شديدة الانتفاخ تدوي في قلب عالم لتحرق البطل الفرد وتضيء العالم من حوله، هذا العنف الذي يطلب إليك قارئاً أو متفرجاً أن تهدي رأياً، أن تتضامن مع البطل أو ترفضه وترفض طريقة أن تنقل على أظفارك مشدوداً لاستيعاب هذا العالم، إنك مطالب بالحضور الكلي، ومن هنا يقوم بناء مسرحه الأساسي على المونولوج الطويل الذي يحاور فيه البطل نفسه وينتقل بعد قليل عن العالم المحيط به لتصبح أعقد قضايا العالم هماً شخصياً خالصاً متفجراً في داخله، ولدى رومان أيضاً: العنف ينغمس كذلك عنف روماني "دون كيشوتي" بطله لا يجيد المناورة، وإنما ينغمس كله في عنفه ثم يولّي هارباً أو يقاوم بوحشته الضربات الهمجية التي توجه إليه في مسرحية "الدخان" حتى لا يركع أبداً ويظل إحساسه بفرديته حتى في قلب المسألة أعرق كثيراً من المسألة ذاتها والتي تمثلت في إدعائه للأفيون، وفي مسرحيته السياسية المهمة "القاهرة ليلة مصرع جيفارا" قدم الفنان تنويعات جديدة على موضوعه الأساسي العنف والرؤية الاجتماعية المضطربة، فظل البطل حتى وهو يصنع الثورة أو يهم بصنعها وحيداً وفرداً وظلت رؤيته للجماهير التي تقوم بها ومن أجلها الثورة رؤية ضبابية تغرق أحياناً في التنديس، وتذهب أحياناً أخرى إلى النقش من الازدراء والاحتقار ويتحول "جيفارا" الثوري إلى مخلص ومسيح يستعذب الاستشهاد والصليب ويمأل المسرحية بالشعر، ويصبح البطل الذي مات ميتة حقيقية محارباً مع الناس ضد نظام استغلال يدعمه الاستعمار الأمريكي يصبح شيئاً بعيد المآل أبعد من قدرات الإنسان وطاقاته إلهاً أو شبه إله مما يجعل البطولة حكراً على المختارين والقدسين بعيدة بعد النجوم عن طموح الناس العاديين.. ظلت هناك حلقة مفقودة بين مرحلتين من مراحل الخلق الفني عند ميخائيل رومان تلك التي كان لابد أن يعبرها ليكتمل مسرحه السياسي حتى يأتي الأخير مؤقناً بالجماهير ومتجهماً إليها اتجاهها حقيقياً.. وتلك رحلة لم يقدر لها أن تكتمل وبالحزن العميق. وسوف تظل المتعة الحقيقية من مسرحه جذوة تنقد في روح الإنسان إزاء العالم لا فرق هناك بين المدمن والشائر المتمرّد أو المقاتل، وتزداد الجذوة توهجاً ثم تخبو أمامنا لتتعمق المرارة.. إذ إن بطله لن يكتشف بعد الطريق الصحيح لمواجهة العالم ولكن يكفي ذلك العشق الصوفي لأرض الوادي العظيم ولناسه.

الهوامش:

(٥) صدر كتاب "بستان المسرح" لمؤلفته فريدة النقاش، (في ٣٤٦ صفحة من القطع الكبير)، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة "إصدارات خاصة"، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٧.



النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص: قراءة
في كتاب "الأدب في خطر" لتودوروف

عبد الوهاب شعلان

شعرية ما حول النص أو شعرية اللمبة:
قراءة في إهداءات دواوين أنسي الحاج

دنيا أبو رشيد

كتاب الودعاء.. رواية جمال مقار

محمود عبد الوهاب

تغريدة البجعة
وجدل العلاقة بين القبح والجمال

طلعت رضوان

في "التبيين" السردى: "مسألة وقت" بحث
إبداعى في المسألة الحكائية

سيد قطب

خطاب وتوضيح

طيبة الإبراهيم



النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص

قراءة في كتاب

الأدب في خطر لتودوروف



عبد الوهاب شعلان

مقدمة

ماذا بقي من منابع النصوص الأدبية في ظل طغيان الآلة المنهجية التقنية؟ هذا هو السؤال المركزي الذي راهن الناقد الفرنسي الشهير تريفان تودوروف T. Todorov على تفكيك إشكالياته المتشعبة، في سياق مراجعة نقدية وفكرية شاملة، وذلك في كتابه الأخير "الأدب في خطر" La littérature en péril، الصادر عن دار نشر Flammarion بباريس سنة ٢٠٠٧.

وقد أثار هذا الكتاب الصغير شجة واسعة في الأوساط الفكرية والأكاديمية الفرنسية، بالنظر إلى جرأة أطروحاته، ونبرته النقدية الواضحة تجاه منظومة نقد وتحليل النصوص، التي هيمنت على فرنسا والغرب عموماً حقبة ليست بالقصيرة، وعرفت هيمنة المقاربات الشكلانية والبنوية والسيمائية وغيرها من مناهج الدراسة التقنية، التي راھنت على الطرح النسقي، وصف هيكل النص وبنية الكلية، على حساب آليات التفسير والتأويل والبحث في روح النص الأدبي، وسياقاته الموسيوقافية العامة. لقد استبد العقل التقني والإجرائي بالممارسة النقدية، ومن ثم تأسست تقاليد صارمة في الأوساط الجامعية، تنحو إلى فهم أنظمة النصوص وبنياتها الخفية وعلاقاتها، بمعزل عن روح الأدب ووظائفه المركزية، باعتباره فهماً للوجود والعالم، وحواراً خصياً مع التراث الإنساني.

١- تودوروف: الخيارات المعرفية الأولى

عندما يستقر تودوروف رحلته المعرفية والنقدية منذ طفولته ودراسه الجامعية في بلغاريا، وصولاً إلى باريس حيث احتل مكانة متميزة داخل الوسط الثقافي والنقدي الفرنسي، نشعر - لا محالة - بالقيمة المعرفية الكبرى التي تنطوي عليها هذه المراجعة الشاملة لمسيرة المؤسسة النقدية الفرنسية، ومسيرته الشخصية على حد سواء. ونذكر - من ثم - أن هذه الأطروحات ليست مجرد تقليعة ناقد، تستهدف الإثارة والضجة الإعلامية والأكاديمية، بقدر

ما هي مساهمة نظرية جادة وعميقة، مؤسسة على مسار نقدي وفكري ثري، تقلب فيه تودوروف بين المناهج والتيارات والعارف المختلفة، محققا - في كل ذلك - نزعتة الخاصة، ورؤيته الفردية، ومنطلقاته في القراءة ومقاربة النصوص. تأتي هذه المراجعة العلمية للتجوع تأملا عميقا ومسؤولا، مؤسسا على مرجعية إبستمولوجية، وتجذر في المعرفة، وإحاطة بالمنهج وأدوات الممارسة النقدية. وهي تهدف إلى تحرير الدرس النقدي من سطوة الآلة الإجرائية المستبدة، وفتحه على منابع الكتابة الأدبية وصفائها، وإعادة تمكين الأدب بوصفه تحريرا للإنسان في المقام الأول.

يحدثنا تودوروف عن بدايات اصطدامه بالكلمة، ومعابشته لكبرى النصوص الأدبية العالية: «وأخذت في التهام القصص الكلاسيكية المدة للأطفال، ألف ليلة وليلة، وحكايات كرم وأندرسن، وتوم سوير، وأوليفر تويست، والبؤساء، ذات يوم، في سن الثامنة، قرأت رواية بأكملها، لا شك كنت شديد الفخر بذلك لأنني كتبت في يومياتي الخاصة: اليوم قرأت على ركبتي جدي كتابا من ٢٢٣ صفحة، في ساعة ونصف»^(١). هكذا أسس تودوروف عالمه الأدبي على معاشرة الآثار الأدبية الخالدة Chef-d'œuvre، وفتح عينيه على صفاء النصوص الكبرى في الثقافة الإنسانية، التقى عنده الشرق بالغرب، وحاور الإنسانية في إبداعاتها الفنية الخالدة.

هل أيقظت فيه شهرزاد شهوة الحكاية؟ وهل أوقعت في خيوط حكاياتها، واقتنصت في شبك قصصها كما فعلت مع شهريار؟ مهما يكن من أمر، فإن قراءة مثل هذه النصوص العظيمة في سن مبكرة، لن يكون مجرد محطة في تاريخ الإنسان. فبعد رحلة طويلة مع التقدير البنويوي والشكلاني ومناهج الدرس التقنية، يعود تودوروف في آخر حياته ليتحدث عن "الخطر" الذي يحيق بالأدب، جراء هذه الهيمنة المنهجية الصاعدة. يعود مرة أخرى إلى شهرزاد ليعبر الأدب من طغيان النظرية، كما حررت شهرزاد بنات جلدتها من سطوة شهريار وقمعه. لماذا استهل تودوروف ذكره النصوص الأدبية بـ "ألف ليلة وليلة"، وهو في معرض مواجهة المد المنهجي التقني؟ إن إشكالية المعرفة والسلطة Savoir / Pouvoir تلقى بظلالها الواسعة في مثل هذا المقام.

إن شهرزاد لم تحرر النساء من بطش شهريار فحسب، وإنما حررت الحكاية نفسها من سلطة المباشرة والوضوح والتقرير، وفتحتها على أساليب الغواية والمكر والغموض والأسرار. الكتابة الأدبية مأكرة بطبيعتها، لا تقدم الحقيقة بل تشيد عالما من الخدع والغوامات - بالمفهوم الجمالي طبعاً - السر هو روح العمل الأدبي العظيم، كل أثر ينطوي على سره الخاص، ويفترض سلطة معرفية لفهمه. هكذا امتلكت شهرزاد سلطة الثقافة والقدرة على نسج الحكايات لتحيل سلطة شهريار السياسية إلى العدم، وتبني عالما جديدا وفهما آخر للإنسان والحياة والوجود، بديلا للعالم الذي تكرر بفعل سلطة الملك. الليالي - كغيرها من النصوص الكبرى - تعيد تشكيل الوجود وعلاقة الإنسان به، ومن ثم فإن فهمها ينبغي أن يتأسس على إدراك هذه الروح في المقام الأول، وكذا الشأن مع بكافة الآثار الأدبية الكبرى، ذلك هو منطلق تودوروف في هذه المراجعة.

اختار تودوروف دراسة الأدب في جامعة صوفيا، متأثراً بهذا التشبع بمتعة الأدب الكلاسيكي العظيم، وبوحي من شهزاد العربية وبؤساء هيجو، وغيرها من كبرى نصوص التراث الإنساني. ولكنه اصطدم بعائق أيديولوجي، تمثل في سيطرة العقيدة الماركسية اللينينية على كافة مناحي الحياة في بلغاريا، بما في ذلك الوسط الأكاديمي. لقد طرحت الأيديولوجيا الماركسية نفسها بديلاً شاملاً لكل الحقول المعرفية، فقد رفضت منطلقات التحليل النفسي بحجة النزعة الفردية المنافية لروح الجماعة والطبقة، وواجهت علم الاجتماع من منطلق أن الماركسية قدمت الحلول الجذرية لمشكلة الصراع التاريخي والاجتماعي، وناهضت النزعة الفلسفية بوصفها تكرر الفكر المثالي المغارق للتناقضات التاريخية. ولم يكن الأدب والدراسة النقدية بمنأى عن هذه القبضة، فقد طرح الماركسيون الأيديولوجيون تصورات دوجمائية تؤطر الإبداع، وتسجّع البحث النقدي بمساجات الصراع الطبقي، ونضال البروليتاريا، والتغيير الثوري، وفردوس المجتمع الاشتراكي ... وغيرها من السلاسل الحديدية التي أحكمت على رقاب الأدباء والنقاد، لاسيما إبان الحقبة الستالينية.

كيف سيتعامل ناقد متحرر مثل تودوروف - تشبع بالنصوص الإنسانية العظيمة - مع العمل النقدي في ظل هذا الانغلاق؟ لقد اختار - مرغماً - التعامل مع النصوص من زاوية تقنية، بعيداً عن كل محاولة أيديولوجية. وهكذا انطلق من المنظور اللساني، مقارنة بين نسختين من قصة لكتاب بلغاري في جانب «التحليل النحوي للتحويلات التي أجراها من نسخة لأخرى: الأفعال المتعددة تحل محل الأفعال اللازمة، التام يصير أكثر وروداً من غير التام ... وهكذا كانت ملاحظاتي - يضيف تودوروف - تغلبت من كل رقابة، وبهذا الصنيع، لن أخطر بانتهاك المحرمات الأيديولوجية للحزب»^(١). على الرغم من هذه الرقابة الصارمة على الإبداع والنقد، فإن بلغارياً تبدو أقل حدة في مجال الرقابة الأيديولوجية الماركسية، ذلك أن هذا الضرب من الدراسة الشكلية للأدب صافد رفضاً ومطاردة في روسيا. إننا نتذكر ما حدث للشكلايين الذين طُردوا، ومورست على أعمالهم كافة الضغوط، بحجة الاختلاف الجوهرى مع النظرية النقدية الثورية، التي رأت في المقاربة الشكلية ضرباً من الاغتراب النظري، وشكلاً من تزييف الوعي *Une fausse conscience*.

كان اختيار باريس مستقراً وموثلاً معرفياً وأكاديمياً، تتويجاً لهذا الصراع العنيف بين الحرية في البحث وشروط المؤسسة السياسية والأيديولوجية الصارمة. باريس هي المكان «حيث عشقي للأدب لن يعرف حدوداً، وحيث أستطيع أن أجمع بكل حرية بين القناعات الحميمة والمشاكل العامة، متغلباً بذلك من الغصام الجماعي الذي يفرضه النظام الكلياني البلغاري»^(٢)، يقول تودوروف.

في ظل الغشاء الباريسي المتحرر، يحقق الناقد اندماجاً خصباً ومثمراً مع الوسط الأكاديمي والثقافي، بدءاً من الستينيات، حيث بلغت البنية ذروة ازدهارها وتفنونها في كافة حقول المعرفة: النقد الأدبي (بارت R. Barthes، جنيت G. Genette، ...)، والأنثروبولوجيا (كلود ليفي شتروس C. L. Strauss)، والتحليل النفسي (جاك لاكان J. Lacan)، وتاريخ أنساق الفكر (فوكو M. Foucault)، والماركسية (لويس ألتوسير L. Althusser) ...

يتعرف تودوروف على جيرار جنيت المهتم بالتحليل البنيوي للسرد، ورولان بارت الذي كان - وقتها - يدير حلقة دراسية في معهد الدراسات العليا، والذي سجل معه لإتجاز أطروحة الدكتوراه. وهكذا بدأ الناقد يشق خطواته الأولى داخل دهايز المؤسسة العلمية الفرنسية، سواء في السوربون، أو في المركز الوطني للبحث العلمي C.N.R.S. وفي هذه الظروف أنجز ترجمة أعمال الشكلايين الروس سنة ١٩٦٥ بإيعاز من جنيت، بعنوان "نظرية الأدب: نصوص الشكلايين الروس" Théorie de la littérature : Textes des formalistes Russes ، وأشرف معه أيضا على مجلة Poétique.

في هذا السياق تحمس تودوروف للمنهج البنيوي، ولكنه ظل مستأنس بمعطيات التاريخ، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا، وفتح على تاريخ الفكر الإنساني، والفلسفة الأخلاقية والسياسية، بهدف توسيع حقل الممارسة النقدية، لاسيما أن الأطروحات البنيوية بدأت تفقد بريقها في فرنسا، عقب حركة مايو ١٩٦٨، وبدء المراجعة الشاملة للتراث البنيوي والشكلي.

لم يبق تودوروف سجين النسق البنيوي، وإنما أيقن أن «الأدب لا ينشأ في الفراغ، بل في حوض مجموع من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة»^(٦). لقد ولدت هذه القناعة لديه رغبة قوية في الانفتاح على الخطابات الأخرى، وأشكال التعبير المختلفة بوصفها دعامة فهم أعمق وأكثر ثراء للأدب. فهذه الخطابات تعيد للكتابة النقدية وهج الانتصار بالعالم والإنسان والوجود. وعلى هذا الأساس جاء كتابه La conquête de l'Amérique l'extrême، معبرا عن مشكلة تلاقي الثقافات المختلفة، وحمل كتابه Face à l'extrême روحا أخلاقية، من خلال معايشته كتابات المعتقلين في المعسكرات الروسية والألمانية، وتزع في: Les Aventuriers de l'absolu إلى «مسألة مشروع وجودي: ذلك الذي يقوم على تسخير الإنسان حياته في خدمة الجمال»^(٧).

إن أطروحات تودوروف بخصوص تحرير الأدب هي - في حقيقتها - محطة ضمن مشروع ثقافي شامل، انخرط فيه المفكر من أجل تحرير الذات الإنسانية. ولا عجب أن ينغمس تودوروف في الكتابة النقدية البنيوية في صورتها النسقية الصارمة، ولكنه أيضا يحاور الثقافات المختلفة، ويميد قراءة كتابات المعتقلين والمنفيين، ويحاول تفكيك المركزية الأوروبية، ويقدم إسهامات سياسية وفكرية في محاولة فهم العالم في ظل الهيمنة الأمريكية... إنه مشروع الإنسان الحر الذي يستعيد - من خلاله - وهج الحقبة التنويرية.

٢- من سلطة النظرية إلى وهج النصوص

بعد مسار طويل وثري مع المناهج والمعارف والإنجازات النقدية والفكرية المتميزة، ينتهي تودوروف إلى هذا الحكم: «لو سألت نفسي اليوم لماذا أحب الأدب، فالجواب الذي يتبادر عفويا إلى ذهني هو: لأنه يعينني على أن أحياء»^(٨)، إنه يحقق لنا إمكانية التقاعل الخلاق مع الآخرين، يجعل العالم أجمل وأكثر امتلاء بالمعنى، يضعنا أمام قدرنا ومصيرنا. يعود تودوروف - بروح حنينية واضحة - إلى الأطروحات التي تبلورت في التراث الجمالي الغربي، مستلهما روح الفكر التنويري، ومقولات الفلسفة الإنسية Humaniste

PHILOSOPHIE. وكأنه اصطدم بجدار الدرس النفسي - البنيوي للأدب، فرام التحرر من

هذا القيد، والافتتاح على خصوصية العقل الأنثوي الحر.

منذ القدم، حدد هوراس وظيفة الفن في المتعة والفائدة، وقبل ذلك نظر أفلاطون إلى الفن من زاوية ما يقدمه من نفع للمدينة الفاضلة، مقصيا الشعراء من هذه المدينة، منطلقا من أسس ميتافيزيقية وأخلاقية واجتماعية، تنتهي كلها إلى سياق واحد، هو الوظيفة النفعية للفن والشعر. أما أرسطو فقد أعاد قراءة نظرية أستاذه (المحاكاة)، مؤكدا أنها ليست مجرد استنساخ عالم بصورة مشوهة، بل هي إضافة وإبداع، الإبداع الفني أسمى من الطبيعة، إنه إكمال لما لم تكمله الطبيعة^(١٢). ولكن أرسطو - في آخر الأمر - لم يكد يتجاوز النسق المعرفي اليوناني الذي تبلور بشكل واضح عند سقراط في نظريته التي «تخضع الجمال للخير، وتجنده لخدمة السلوك الأخلاقي والأهداف الدينية»^(١٣). لقد حرر أرسطو الفن من استبداد المعيار الأخلاقي، ولكنه لم يتخل عن هذا المعيار بصورة كلية، وإنما أقام نسقا معرفيا أساسه تجاوز المنفعة والمتعة كما عبر عن ذلك هوراس.

الفن الذي يعيننا على أن نحيا في العالم يتوازن وعمق، والذي يشيد لنا وجودا ثريا وكيئونة متجددة، شكّل محور اهتمام الإنسان منذ الحقب البدائية. وقد استقام عبر تاريخ المعرفة، متجليا في نظريات فلسفية وتقنية مختلفة، راهنت جميعها على فهم وظائف الفن الجوهرية.

لقد أقام تولستوي تصوره للفن انطلاقا من خدمته الدين والأخلاق، وربط نبشته الفن بالفلسفة، بل «أدرك الفلسفة بوصفها تجربة كتابة وحياة، تذهب إلى أبعد ما يمكن أن يصل إليه العقل»^(١٤)، الفن - عند يمنتشه - هو حصيلة حضور عنصري الأبولونية والديونيزوسية أو الراحة والحيوية، إنه يفعل أكثر من مجرد جلب السلام، الطمأنينة أو منحها، إنه ينقل النار والشرر^(١٥). وقد وجد نيتشه في موسيقى فاجنر خير تمثيل لهذه العنصرين. ورأى شيلي أن الشاعر هو «مشرع الإنسانية غير المعترف به»^(١٦). أما النظرية الماركسية فقد أعلنت من فعالية الفن الاجتماعية بوصفه إحدى عناصر البنية الفوقية، وظيفته المركزية هي التغيير الاجتماعي، وتحقيق المجتمع غير الطبقي، وتكريس الانسجام في العالم، إنه يحقق متعة الفهم ونشوة التغيير كما يقول بريخت.

لايسرد تودوروف هذه النظريات، ولكن أطروحته تجربتنا على تقصي مشغرات خطابه. والحصيلة أن الفكر الفلسفي والنقدي - في مقارنته وظيفته الفن وغايته - يكرس مفهوم الضرورة، ولكنه يختلف في تجليات الوظيفة. واعتقد أن كلمة الشاعر الفرنسي جان كوكتو J. Cocteau بلغة في هذا السياق: «الشعر ضرورة... وآه لو أعرف لماذا»^(١٧). وإن يراهن تودوروف على الأدب الذي يجذرننا في العالم، ويفتح عيوننا على مشكلات الإنسان، فإنه يقدم نقدا شديدا لواقع المنظومة التعليمية والأكاديمية التي ترسخت فيها تقاليد مناهضة - في حقيقتها - للغاية التصوى التي يتوخاها النقد، وهي فهم النصوص وتفسيرها وفق معطيات التاريخ والثقافة والمجتمع. في ظل المؤسسة النقدية السائدة، يصبح الرهان على ما تقوله النظريات وما يطرحه النقد، لا على ما تقوله الأعمال الأدبية. وفي هذا الإطار يتساءل تودوروف عن حدود الغاية والوسيلة: النهج والنص. فقد بدا واضحا أن المقولات النظرية

أضحت غاية في ذاتها، وما النصوص سوى حقول تجريب فعالية هذه النظريات. وهنا يمكن الخطر.

ماذا تقدم المدرسة للمتعلم في مجال الأدب؟ إنها تطالبه بأن يتحكم في الأجناس الأدبية، ومستويات الخطاب، وأصول الدراسة السيميائية والتداولية والبالغة والشعرية، ... ويتساءل تودوروف «أمن الواجب أن نجعل منها المادة الأساسية التي تدرس في المدرسة؟ كل موضوعات المعرفة هذه هي أبنية مجردة، ومفاهيم صاغها التحليل الأدبي لتتناول الأعمال الأدبية»⁽¹⁾، وهي لا تتعلق بالضرورة، وبصورة مباشرة بما تقولُه النصوص. هل ينبغي أن نتحدث عن شكل من أشكال اغتراب الأدب داخل الوسط المدرسي والأكاديمي؟

لقد فقدت الآثار الأدبية كثيرا من وهجها وروحها الخالدة في ظل هذه النزعة التقنية السائدة، صار مبلغ الدراسة النقدية هو فهم عناصر البنية الكلية لا دلالاتها ورؤاها، بعيدا عن روح العصر ومقتضيات المكان والزمان والثقافة والتاريخ. عندما تقرأ رواية المحاكمة Le procès لكافكا F. Kafka - يقول تودوروف - تتساءل عن الخطاب الذي تنتمي إليه، ولكن كافكا لا يفهم في سياق الفكر الأوروبي. في المدرسة نستحضر وظائف جاكوبسون، وعوامل جريسماس ... ولكن ما هي الحميلة؟ لقد تحولت المقاربة البنيوية إلى غاية، وفقدت بذلك صفة الأداة، لم يعد هناك تساؤل عن معاني النصوص ومقاصدها، تم تغييب الأدب باعتباره فهما للإنسان والعالم وتعميقا للحياة والوجود.

يواجه تودوروف - إذن - المؤسسة النقدية الفرنسية التي أعلنت من شأن النظريات والنظيرين على حساب كبار المؤلفين الذين صنعوا فريدة الثقافة الفرنسية: شارل بودلير C. Beaudelaire، ستندال Stendhal، جان جاك روسو J. Rousseau، بروسست Proust ... ويذهب أبعد من ذلك عندما يقول: «إنه لنوع من غياب التواصل أن تقوم بتدريس نظريتنا على الأعمال الأدبية، بدل الأعمال الأدبية ذاتها، نحن - متخصصين ونقادا وأساتذة - لسنا أغلب الأحيان، سوى أقزام تعطي أكتاف العملاقة»⁽²⁾.

ومثلما سقطت البنيوية في هوة النسق، وسلطة البنية الخفية، ولعبة العلاقات، فقد كرسّت المناهج ما بعد البنيوية، أو مناهج ما بعد الحداثة الأمر نفسه، وإن بشكل مغاير، إن التفكيك - بوصفه أبرز تجليات هذه الحقبة - يعود إلى الحقيقة والمعنى في النصوص، ولكنه ينتهي إلى ما انتهت إليه البنيوية: تغييب المعنى وقتل الحقيقة، فلا يمكن للنص أن يقول سوى حقيقة واحدة هي أن لا وجود للحقيقة، وأن بلوغها ممنوع إلى الأبد»⁽³⁾. وهكذا تتشافر المناهج البنيوية وما بعدها، مشكلة نسفا واحدا، يغترب فيه الأدب والإنسان على حد سواء.

3- الأدب والعالم: تاريخ القطيعة والتواصل

يعود تودوروف إلى تاريخ أوروبا الفكري، مستقرنا فكرة القطيعة بين الأدب والعالم. إنها لا تعود إلى البنيويين والنقاد المعاصرين، بل تجد صداها في العصور الحديثة التي تأسست في ظل علمنة الدين وتقديس الفن على حد سواء. لقد تم خلخله التصور التقليدي الذي يربط الفن بالحقيقة بواسطة طريقتين: أولهما إعادة إضفاء القيمة على صورة قديمة: الفنان المبدع، الشبيه بالله المبدع، ينتج مجموعات متناسقة، مغلفة على ذاتها»⁽⁴⁾. ويمضي هذا التصور في طريق تمجيد الذات المبدعة، ومن ثم يقدو الهدف هو إدراك مدى الانسجام في

العالم البديع من جهة، وبروز فكرة الفنان - الإله من جهة أخرى. ضمن هذا التصور تصوب الأنظار نحو جمال الإبداع وقدرته المبدع على حد سواء، وهو ما عبر عنه لايبنتز بالجواهر الفرد والعالم الممكن. أما الطريق الثانية، فتتمثل في تجاوز مفاهيم المتعة والفائدة والمحاكاة، وتكريس مفهوم الجمال في ذاته، وذلك في القرن الثامن عشر. وإذا كان المبدع هو الإله في الطريق الأول، فإن العمل ذاته هو الإله في هذه الطريق، وهما معا يؤكدان فكرة انفصال الفن عن الوظائف العملية والتفعية، وسيادة مفهوم الجمال الخالص.

يعرج تودوروف بعد ذلك على عصر الأنوار Age des lumières، مبينا كيف تعمقت الهوية بين الأدب والعالم بفعل تحولات المجتمع الأوروبي، التي كان أهمها تحرير الأدب من سلطة الوصاية. في هذا العصر تأسست مقولة الحرية، بأبعادها الفردية والجماعية، ومن ضمنها حرية الفن والإبداع. لقد دشّن مفكرو فلاسفة الأنوار عهدا جديدا، أساسه الفرد الحر والمجتمع السيد. يتحدث جان جاك روسو عن الإنسان الذي «يبدد، بواسطة أنوار العقل الظلمات التي حفت بها الطبيعة، الإنسان الذي يتعالى، وينطلق بالروح في السماوات»^(١٢). ومثلما تحرر الفرد بأنوار العقل، سلك الفن الطريق نفسها، إذ لم يقطع مفكرو التنوير الأدب عن العالم بصورة واضحة، ولكنهم رسخوا مبدأ الجمال في ذاته، أو ما عبر عنه شافيتسيري: «الجميل متناسف متناسف، والمتناسف متناسف حق، وما هو جميل وحق معا، هو بالنتيجة ممتع وجيد»^(١٣). وهكذا سار الجمال-الغاية جنباً إلى جنب الجمال-المنفعة. الأدب بوصفه متعة جمالية من ناحية وخطاباً عن العالم والإنسان من ناحية أخرى، وهو ما نجده عند فيكو الإيطالي، ولسنج الألماني. وبدا عند كسانط في شكل نظرية جمالية متماسكة، أساسها الجمال المنزه عن الغرض، أو الغائية بدون غاية كما يقول روجيه جاردوي.

وفي ظل التراث الجمالي الرومانسي، لم تتأسس القطيعة بل تعايش قطبا الرؤية الأنوارية للفن: الأدب خطاب عن العالم وقيمة جمالية في الآن. يعود تودوروف إلى شارل بودلير C. Baudelaire بوصفه ممثل نظرية «الفن للفن»، الذي واصل مسار كانت: «الشعر ليس موضوعه الحقيقة، لا موضوع له إلا ذاته»^(١٤). يطرح بودلير مبدأ استقلال الفن، فهو كينونة مستقلة، لا ينبغي إلحاقها بتجليات العالم الأخرى. إن الشاعر حينما يختار أن يكون شاعراً، فإنما يختار الحرية، إنه لا يقيس نفسه بالعالم بل بمقتضيات الشعر.

يشير تودوروف إلى قصيدة بودلير L'Albatros التي تنطوي على نوع من الرؤيا الشاملة لحقيقة الشعر والشاعر. يقول بودلير^(١٥):

Le poète est semblable au prince du nuées

Exilé sur le sol au milieu du huées.

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher

الشاعر شبيه بملك الغيوم

منفي في الأرض وسط صرخات السخرية

جناحاه العملاقان يمنعانها من المشي

الشاعر يبحث عن الحقيقة، ولكن ليس في هذا العالم، إنه منغمس في الأرض، مغترب فيها، يحلق باستمرار، ولا يستطيع الاضطراب في هذا العالم. إن حقيقة الشعراء ليست هي حقيقة العلماء والفلاسفة، الشعراء ليسوا من هذا العالم كما يقول رامبو. إن الفن هو الحقيقة ذاتها بتعبير فلوبير، والجمال حقيقة، والحقيقة جمال، كما يقول كيتس، «الحياة تحاكي الفن أكثر مما يحاكي الفن الحياة» كما يرى أوسكار وايلد^(١١)، مستعيدا الأطروحة الأرسطية. الفن يشكل العالم ويؤله، يعطي له دلالة، ويهني على بكارته ونضارته.

هكذا يقوم تودوروف بتقص تاريخي، يستهدف فهم الملابسات التي أفرزت النظريات الجمالية في سياق تحولات الفكر الأوروبي، مبينا خلفيات سيادة نظرية ما منذ النهضة مروراً بعصر الأنوار وإلى أيامنا. إن التقطيع بين العالم والأدب ليست وليدة الشكلائية والبنوية والنقد الجديد، وإنما هي متجذرة في الفكر الغربي، وفي نسق الرؤية الأوروبية للجمال.

خاتمة

ما الجديد الذي يقدمه هذا الكتاب؟ إن كان "الأدب في خطر" يثير شيئاً ما فإنما يثير فينا هاجس القلق تجاه مصير النصوص الأدبية الإنسانية، في ظل طغيان موجة النظريات النقدية الصارمة. وإذا كان الكتاب قد خلخل روافد الوسط النقدي في فرنسا، ودفع النقاد إلى طرح الأسئلة على الأقل، فإن الأمر بالنسبة للساحة النقدية العربية هو "أخطر" من ذلك. إننا مقربون على مستوى النظرية النقدية ومنابع النصوص الأدبية على حد سواء. وإذا كان تودوروف يقترح على العقل النقدي الغربي أن يجد اتصاله بروح النصوص المعلمى، فما المطلوب منا نحن في هذه المرحلة الحضارية؟ إلى أين نتجه بهذا الركام من النظريات والمناهج وفوضى المقاربات التي نستوردها يومياً؟ هذا الكتاب قد يشيء بعض الأنفاق في هذه الرحلة التاريخية الحاسمة.

الهوامش:

(١) تزييفان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧، ص ٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦، ٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٩.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٠.

(٧) رمضان الصباغ، في التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٨، ص ١٠٣.

(٨) أميرة حليمي مطر، فلسفة الجمال: أعلامها ومناهجها، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٣، ص ١٩.

(٩) Camille Desmoulins. Littérature et Philosophie, le gai savoir de la littérature, Armand Colin, VuEF, 2002, P 20.

(١٠) أروين إيمان: الفنن والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٣٤.

(١١) المرجع نفسه، ص ٣٤.

(١٢) إيرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت، ص ٧.

(١٣) الأدب في خطر، ص ١٣.

(١٤) المرجع نفسه، ص ١٤.

(١٥) المرجع نفسه، ص ٢٠.

(١٦) المرجع نفسه، ص ٢٤.

(17) Jean Jacques Rousseau : Discours sur les Science et les Arts, librairie générale Française, 2004, P 27.

(١٨) الأدب في خطر، ص ٣١.

(١٩) المرجع السابق، ص ٣٦٢٤.

(20) Charles Baudelaire : Les fleurs du mal, ENAG éditions, 1990, P 10.

(٢١) راجع هذه الأطروحات في "الأدب في خطر"، ص ٣٧.

شعرية ما حول النص او شعرية الـهبة :

قراءة فى إهداءات دواوين أنسى الحاج

ف

دنيا أبو رشيد

إلى الأعلى إلى الأجل،
التي تغمر بالنور قلبي،
إلى الملك، إلى العبودية السرمدية
(بولير)

الإهداء تحية يقدم بها كاتب عمله إلى شخص ما عبر كلمة مطبوعة على رأس العمل. إلا أن هذه التحية يمكن أن يتم التعبير عنها بثلاثة أشكال مختلفة : وأول هذه الأشكال يتمثل فى قيام المبدع بتوقيع نسخة من عمله بصفة شخصية، كما يفعل مفرى عندما يهدى شريطه، مصحوبا بتوقيعه، لواحد من المعجبين .. أما الشكل الثانى للتعبير عن الإهداء فهو يتمثل فى إخضاع العمل الإبداعى لقصد مسبق، يحكم تنفيذه، وفى هذه الحالة يندرج العمل الإبداعى فى خانة نوع أدبى وشكل خطابى محدد (التحيات، الكلمات القصيرة التى تلقى فى مهرجانات التكريم، الديح وقصائد المناسبات المعروفة جيدا فى التراث الشعرى العربى ...) ^(١)، لكن الشكل الذى يهمنا هنا هو الشكل الذى يندرج العمل الإبداعى فى المجانية الفنية، والذى ينطلق فى مجانية الـهبة التى تصبح منذ تلك اللحظة احتفالا مطلقا، بما يفتح مجالاً للإعلاء (elevation) وللثناء الموجهين إلى الفوز بانتباه شخص ما واعتماده — وليس بعد مجرد تحية له ^(٢).

ومن ثم يكون الإهداء، كما قال رولان بارت : "حدثا لغويا يرافق كل هدية عشق، فعلية أو متتواة، وبشكل أعم، كل إيماءة، فعلية أو باطنية، تهدى بها الذات شيئا ما إلى المحبوب" ^(٣).

والإهداء شائع عموما فى النصوص التى تحمل العلامة الأكثر وضوحا للإهداء؛ والتى تتمثل فى استخدام أداة الجر "إلى" أو حرف الجر "لـ" . والحال أن أنسى الحاج فى منطلقه التقويضى المطلق إنما يدخل أصالة جدرة بالإعجاب فى أشكال كتابة الإهداء .

أ. إلى زوجتي^(١)

إهداء الديوان الأول، ديوان فترة الشباب، هو وحده الذى يظل متدرجا، بشكل مفارق، فى مسار استخدام تقليدى للإهداء: "إلى زوجتى". وإنه لأكثر من مدعاة للاستغراب، عندما تعرف الإهداءات الطريفة والمبتكرة المرتبطة بنصوص غنائية كـ "ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة"، أو كـ: الرسالة شعرها الطويل حتى الينابيع"، أن ترصد تقليدية، بل سطحية، إهداء الديوان الأول، الأكثر تقويضا فى مضمونه وفى لغته. فهل يعنى ذلك أن الشاعر لم يكن قد بلغ بعد نضجه، أو أن هذا الإهداء تحية بالفعل من قبل عاشق أبدي - ومن العاشق المقتون الذى سوف يكتشفه فى نفسه فيما بعد - لتلك التي اسطفاها فى حياته الواقعية، لتلك التي يتعذر العشور عليها فى الديوان إن لم يكن خلف قسما المرأة التي يتوارى خلفها:

"يُسلمنى النوم، ليس للثوم حافة، فأرسم على الفراش طريقة: أفتح نافذة وأطير؛ اختبئ تحت امرأتى"^(٢). أو أيضا، خلف قسما أم ثاتية، لكنها لا تقوم مقام الأم الراحلة. دون أن نزع الخوض فى البعد الخاص بسيرة الشاعر، لا شك أن هذه المرأة هي، بكل بساطة، تلك التي تحملت - ووافقت - الجنون التدميري لمؤلف ديوان كـ "لن" فالإهداء المعبر عنه بهذا الشكل ("إلى زوجتى") إنما يصور الشاعر ضحية بالمعنى التضحيى للمصطلح: فشاعر "لن" فى اللحظة التي يعبر فيها عن إهدائه (حيث يجس هذا الإهداء، عادة بمجرد الانتهاء من تأليف العمل) لا يمكن فى الواقع إلا أن يكون مستنظا من جراء سير خبط عشواء إلى هذا الحد.

ب. انتقاء الإهداء^(٣)

على سبيل التفسير، يمكن أن نقول إن غياب الإهداء إنما يتماشى عموما مع فترات اعتزال الشاعر. والكلام ينطبق هنا على الفترة التالية لصدور "لن"؛ ذلك أن الثورة المأمولة لم تحدث، على الأقل فى الاتجاه - وبالعنى - الذى كان الشاعر يصبو إليه: "تغيير الحياة".^(٤) والقول نفسه ينطبق على الديوان السادس (الوليمة) الذى صدر بعد سنوات الصمت.

بيد أن "القائد" كما يشير إلى ذلك بول سيلان الذى لا يرى فارقا بين مصافحة وقصيدة، "إنما تعد هي أيضا هدايا"^(٥). ويوضح رولان بارت محقا أن "المرء لا يمكنه مناولة اللغة (إذ كيف يمكن نقلها من يد إلى أخرى؟)، بل يمكنه إهداؤها - فالآخر إله صغير. والشئ المهدى إنما يذوب فى كلمة النذر الجليلة، المهيبة، فى إيماءة الإهداء الشعرية، والهيئة تكتسب زخما فى الصوت الوحيد الذى يقولها (...)"^(٦).

ومن ثم يكون إهداء قصيدة، بمثابة تقديمها هدية، منحها ومن ثم منح شئ من ذات مهديها، وهو شئ ثمين. وعندئذ يتم التعويض عن غياب الإهداء بإيماءة تجعل الشعر نفسه نوعا من القران. وعبر هذه الإيماءة، هناك نوع من توليد الكتابة الشعرية يعبر عن نفسه، بما يجعل من القصيدة موقعا مقدسا حيث تحتفظ القصيدة بعلاقة مؤرقة مع القران^(٧).

وهكذا، فعلى غرار بول فيرلين الذى يقدم قلبه قربانا "هاك قلبى!"^(١٠٦) يقدم أنسى الحاج "رأسه قربانا". غائب عن الديوان، لأن الديوان يتضمن (منذ العنوان) التنازل عن أعلى ما فى الكائن، رأسه. ثم إن الشاعر، مقطوع الرأس، إنما يقدم نفسه ممثنا عن استهلال ديوانه بصيغة من صيغ الإهداء. إذ يبدو أن من المستحيل عليه توجيه إيماءة "المنح الخاصة؛ لأن "المنح" إنما بالنسبة إليه، فى مرحلة قطع الرأس هذه، بتخليص المحبوب وإثارة رعيه وهله (أو القارئ).

ج. إلى^(١٠٧)

من الاتجاه إلى ذات أخرى غير الشاعر، يتجه الإهداء هنا إلى كاتبه (إلى)، بما يشكل ذروة توليد الكتابة الشعرية. ذروة التعبير عن ترجمة أكيدة لدى الشاعر عبر إيروس (بالمعنى الأفلاطوني) محتدم.

فالشاعر، "يستسلم"، ليس بمعنى اضطراره إلى "معاينة" الحقائق الواقعية القظة " (حسب عبارة رامبو) بل بمعنى الاستسلام لما هو جوهرى، أى للحياة بألف والام التعريف. وذلك كما لو أن الشاعر يتبنى كلمات بندار: "آه يا روى الغالية، لا تطمحى إلى الحياة الخالدة، بل استنفدى حيز الممكن" مع تفاوت طفيف: فحيز الممكن المقصود هنا هو الحب، هو معرفة الجوهرة الأنثوى.

والإهداء إلى الذات يتطابق فى هذا الديوان مع استبطان يتم القيام به انطلاقا من الدواوين الأولى. وهو يترافق مع تأمل للماضى الشعرى فى الاتجاه الذى يسائل فيه الديوان الكتابة العنيفة والتوقيضية المميزة للديوانين الأولين؛ بيد أن هذا أيضا عمل عميق يتفحص به الشاعر نفسه، فيجعله يستكشف أغوار كينونته الأعظم ويقوده إلى العروة النهائية (وهو ما يعد إليها صيغة أرجون الشهيرة) والتي سوف تحدد ملامح الدواوين الأولين الآتية: "وعلمت شيئا: احتلت المرأة مكانا فى المستقبل: سوف تكون الماضى"^(١٠٨).

والواقع أنه انطلاقا من هذا الكتاب الاكتشاف إنما يحدث انقلاب التوجه الشعرى عند أنسى الحاج. فهو يهدى ديوانه لنفسه لأنه على جافة التنازل عن كل شيء، حيال المحبوبة، حيال الرقة، حيال الحب. وهو يهدى لذاته كما لو أنه يستجيب لحاجة أساسية، بحسب ريلكه^(١٠٩)، قوامها العمل على الذات قبل أن ترتضى أو أن تنسكب فى الآخر بما هى عليه من انعدام للتماسك ونزو وتلعثم وارتباك وتشوش... وإذ يشدد ريلكه على ضرورة توافر وحدة باطنية عظيمة لأجل الإبداع^(١١٠)، فإنه يشير أيضا إلى الدور المهم الذى يلعبه هذا المجهود الاستبطانى فى الحب: "الحب الصعب. فأبشحب من كائن بشرى نحو كائن بشرى آخر، ربما كان أصعب مهمة يمكن أن تفرض علينا، فهو أقصى وأسمى امتحان وبرهان، وهو المجهود الذى ليس من شأن أى مجهود آخر بالنظر إليه أن يكون سوى تمهيد"^(١١١).

فالحب شاق وفادح. وقيمة المشقة والفداحة محورية لدى ريلكه كما لدى أنسى الحاج. فهى ترتبط بقيمة العمق التى تستدعى "إنسان الأعماق" لدى نيتشه والذى يعد ثقيلًا إلى أبعد حد، "ويستقط بلا توقف، لكى يهبط أخيرا، إلى الأعماق"^(١١٢). وفى هذا الصدد

يلخص ذلك على نحو يدعو إلى الإعجاب، السهولة التي يتحقق بموجبها هذا المجهود الذي يبذله أنسى الحاج كيما يخرج أخيراً من مرحلة السير خبط عشواء ويلج المرحلة النهائية : " ينبغي أن تكون بالنسبة إلى نفسك كونا، وأن تكون فداحة مشقتك في مركزك وأن تجتذب هذا المركز . وبوما ما ، إلى ما هو وراءك، إلى مصبر، إلى كائن بشري، إلى الله . وعندئذ، عندما تصل إلى أقصى مدى لها، سوف يدخل الله في مشقتك"^(١٧) . ومن ثم فالعمل على الذات متضمن برمته في الإهداء إلى الذات . والصبر هو الحب . والكائن البشري هو المرأة . وهذه الأخيرة سوف تتوحد الشاعر إلى الله في الرسالة بشعرها الطويل حتى النهايات ١

د. "مفك" (١٨)

يتمكّن انقلاب كتابة أنسى الحاج من ثم أيضا في صيغ الإهداء، فالتوجه الذي اتخذته الشاعر في الديوان الثالث إنما يبنى بإهداء الديوان الرابع وبشكل دافعا ويقدم تفسيراً لهذا الإهداء .

بل إن الانقلاب إنما يحدث في التقليد المرتبط بالإهداء : فبدلاً من "إلى" أو "لـ"، ومن ثم بدلاً من أن ينبع الشيء المهدى من الكاتب لكي يذهب إلى شخص آخر، تُرسل إليه الهبة، نجد أن أنسى الحاج يقدم التحية إلى المرأة المحبوبة بعزوه التمس إليها، وليس بعداً بإهدائه إليها : "مفك" .

وأداة الجر "من" يمكن أن تعني المكان الذي يأتي منه المرء (هو آت من بيروت) أو الزمان (من البداية) . كما أنها تشير إلى الأصل (هو من بيروت) . وهذا يوضح حجم استنتاجات الديوان الثالث المطروحة هنا : فالمرأة هي منبع القصيدة، منبع الكتاب، وهي ليست نبعا بمجرد المعنى الشعري لنوع الإلهام (ليس بهذا المعنى وحده على الأقل) بل هي النوع بمعناه الرمزي من حيث هو مبدأ وأصل، بل سبب الوجود . كما أنها النبع بمعناه الخاص من حيث هو مكان الارتواء الذي يمتد إليه شعر الرسالة .

وهكذا نجد أن إهداء هذا الديوان الرابع إنما يتميز بشكل حاسم عن الإهداءات السابقة بالاستخدام الأصيل للأداة "من" وإن كان أيضاً بكتابتها الخطية على بياض الصفحة : فخلافاً للإهداءات الأولى التي كانت مكتوبة بحروف الطبع، نجد أن "مفك" يخط اليد، أي من يد الشاعر مباشرة . وهذا يوضح مدى سخاء إيماءة منح التمس الذي يرتبط به هذا الإهداء . قصائد "ماذا فعلت بالذهب" تعد منذ تلك اللحظة هدايا توضح حضور الشاعر الذي يحتفى بحضور محبوبته فيه . فهو يمنحها ما يدين به لها، أي يعيدها إليها .

وهو ليس سوى ناقل . لكن ما ينقله إنما يعد فادحا جدا بالنسبة له وحده : وإهداءات قصيدة إنما يعني منحها، والحال أن القصيدة من لغة، أي أنها رؤية معينة للعالم يتم التعبير عنها من جانب الشاعر، ووفق توزيع معين . ومن ثم فإن الشاعر إنما يسلّم نفسه بالكامل، أي يتمسّوس، إذا ما اجترأنا على تطبيق تعبير بودلير على هذا العاشق الذي هو الشاعر، منذ تلك اللحظة، معلوك ولا يملك شيئاً في آن واحد .

هـ . "مغلوك"^(١٩)

"ساعدنى / ليكن فى جميع الشعراء / لأن الوديعه أكبر من يدى".

يبلغ الضنى وسلب اللب والولع أقصى مدى . وإهداء " الرسالة بشعرها الطويل حتى الينابيع " هو عين تجلى الحب من خلال فناء المحب فى المحبوبة، وخضوعه لها . وبما يشكل أوجا لشعرية الهبة الحاجية، نجد أن الشاعر يهب أيضا ما يعوزه .

وإذا كانت " منك " تعبر عن الاتحاد فى الآخر، فإن تعبير " مغلوك " إنما يعد مسئلها فى روح الديوان؛ حيث يعلن الرجل إنعانه للرقه . فالشاعر يستسلم أمام سلطة الضعيف الذى تمثله المرأة، العظيمة بنعمتها وقدرتها على العفو وخصوصا برفقتها ("غلبتنى الرقة") ؛ تلك الرقة جد الغائبة فى نظر رملكه الذى يشبهها بالشهد الذى يذخره المرء للمستقبل^(٢٠)، نحن نحلات اللامرئى، نجنى بجنون شهد المرئى، كيما نراكه فى قفير اللامرئى الذهبى الشاسع".

هنا نجد مثالا صارخا للهبة المجانية والتي تطالب فى الوقت نفسه . فهو إذ يهب كلمات، إنما يطالب بالحب . والحال أننا نعرف إلى أى مدى تعتبر العلاقة باللغة إيرونيكية عند أنسى الحاج . فالقصيدة جد الطويلة هى، من هذه الزاوية، محاكاة للحب الذى يصبو إلى الانتصار، الفناء. والجمال الطويلة، والنفس المتواصل، إنما يحاكيان الحالة الدائمة - المشتهة - لمتعة الاتحاد بالآخر ؛ متعة احتواء الآخر مثلما تحتوى الجمل الكلمات، ومثلما تحتوى الصفحات الجمل، ومثلما يحتوى الديوان القصيدة .

إلا أننا يجب ألا ننخدع؛ فالنشوة إنما يتم بلوغها بمخاطبة الآخر، بالحلم به . والحال أن الشعر هو من حيث جوهره تعبير عن الغياب، عن الفقد . وبهذا المعنى، فإن القصيدة المنوحة إنما تظل "فى الطريق " فهى " تتجه صوب شيء مجهول " ؛ صوب مكان مفتوح يتوجب حصاره، صوب " أنت " قابل للمناداة، صوب واقع يتعين استحضاره^(٢١).

والمرأة فى شعر أنسى الحاج نوع من التجريد، فهى الحاضرة - الغائبة . ومن ثم فإن كل المجهود الشعرى إنما يتمثل فى تأكيد حضور هذا الغياب، فهو غياب مشتهى بشكل ما لكن تظل الرغبة مقيمة . ولا شك أن ذلك هو ما يدفع بول سيلان إلى تشبيه القصيدة بـ "زجاجة ملقاة فى البحر، متروكة على أمل أن يتم يوما ما ،فى مكان ما، التقاطها على شاطئ، ربما شاطئ القلب " . وهذا هو ما يقوله نزار قباني (١٩٩٧، ١٩٢٣) فى تصدير "قالت لى السماء"

شعرى أنا قلبى ... ويظلمنى

من لا يرى قلبى على الورق^(٢٢)

و . انتقاء الإهداء^(٢٣)

يصدر ديوان الوليمة بعد نحو عشرين عاما من الصمت . وهو ديوان خيبة الأمل، ديوان تهاوى القوى، لكنه أيضا ديوان تسوية الحساب، مع الشعر ومع الشعراء ومع عبثية الوجود . والديوان، الخالى من صيغ الإهداء، إنما يقدم نفسه عبر عنوانه بوصفه مقالا صارخا

للقرآن بالمعنى المباشر . فإذا كان الشاعر يستغنى عن صياغة إهداء يقدم به ديوانه ، فما ذلك فى واقع الأمر إلا لأنه يقدم نفسه قريانا للقارئ فى مادية .

فالقصيد "هبة" مجانية وسخية . والحال أن السخاء إنما يفترض خسارة ، إتفاقا لفظيا من جانب من يهب كلاما^(١٢١) ، وإتفاقا عاطفيا من جانب من يقضى بحالة روحية ، بماطفة ، ويتعري ويجعل نفسه مهددا ومحل مساءلة ، إتفاقا ماديا من جانب من يقوم ، "على شفير هاويته " ، بإبعاد موضوع رغبته حتى تستمر حالة التوق .

والواقع أن الوليمة إنما يقدم تشكيلة معجمية مدوخة تدخل فى باب الهاوية والخسارة والسقوط والفقد ، إذ يقسم المرء وليمة تكريما لشخص ما . وسوف يكون يوسفنا تخمين أن الوليمة إنما تقام هنا تكريما للمحبوبة . والحال أننا نجد فى القصيدة قبل الأخيرة ، والتي تحمل عنوان " المتفرج المجهول " (والذى قد يكون القارئ مثلا) ، أن أنسى الحاج يقضى بما يأتى :

"لم أكن أعرف" ،

أن الوليمة التى دعوت إليها بغياوة ألى ، لعنة ودمار

وأن الوليمة التى دعيت إليها هى روحى وجسدى^(١٢٢) .

ويظل الشاعر بالرغم من كل شيء جائعا : " جائعا تسمعون جائعا " ^(١٢٣) ، وطعامنا ، و : " والنبيع ، أكثر حزنا من العطشانة " ^(١٢٤) .

ومن ثم لا تكفى القصيدة للتجاوب مع رغبة الشاعر فى غمر محبوبته بالهدايا ، إذ يعلن الشاعر : " فى أحد الأيام سيرجع الكون جميلا : ففى بلادنا أنا وأنت ، العاشق لا يهدى حبيبته أقل من حياته " ^(١٢٥) .

بيد أن التعبير المأساوى الذى يميز علاقة العاشقين عند أنسى الحاج إنما يصل إلى أقصى توجه له فى قصيدة " يوم بعد المطر " على الأخص :

" ما هو الوعد ؟

- يوم بعد المطر .

- ماذا تظنين ؟

- البستان والعالم .

- ماذا تتركين له ؟

- صوت الصيف ليناموا .

- ما اسمك ؟

- أسمى على الشاطئ

- متى نلتقى ؟

- فى غياب آخر " .

بهذا النظر فى تلقى القصيدة . فأنسى الحاج يعرف جيدا أن قصائده لن تغنى^(١٢٦) ،

كقصائد نزار قباني ؛ حيث جرى تلحين نحو عشرين قصيدة من قصائده عن المرأة ، وذلك بفضل شكل القصائد القبانية الغنائى شبه كلاسيكى ، ونظامها الإيقاعى بوصفها شعرا حرا شعر حر يعتمد القافية والتفعيلة . وهو يعرف أنها ربما تقرأ فى صمت . ومع قصيدة يجرى

تقديمها في صمت، سوف يتجاوب تلقى صامت . ومع وحدة الكتابة، سوف لتجاوب وحدة القراءة . وسوف يقول الشاعر في " ماضي الأيام الآتية " :

" وحدة عرفت،

ووحيدين صنعت"^(١).

وهذه الوحدة هي في آن واحد وحدة الخلوة مع النفس والتأمل والتساؤل والتوحد، كما أنها الوحدة التي تسمح، في سواد الليل والحبر، بقيام علاقة القراءة / الكتابة، الإيروتيكية، في الصمت .

" إن علاقة القراءة / الكتابة، معلنة كانت أو غير معلنة، هي دوما علاقة جنسية"^(٢). والحال أن أنسى الحاج غالبا ما يعتبر نفسه، في أحاديثه الصحافية، شاعرا إيروتيكيا، أو يوافق، على أية حال، على أن شعره، في جانب كبير منه يندرج في مسار الأدب الإيروتيكي، خاصة بمفهوم دولاكروا، إلا أنه إذا كان هذا الملمح جليا في بعض فقرات الديوانين الأولين، على المستويين المعجمي والنحوي، فإنه لا يكاد يظهر بعد ذلك على المستوى النحوي . فالتصيدة تتشبث، في الواقع، كما يقول مارسلان بلينيه"^(٣) بصدد نس دوتى روش، بعين موقع التناقض بين المباح أو غير المباح، وذلك لأن دينامية الكتابة / القراءة لا تبوح في الواقع أبدا، أو لا تبوح إلا في مناسبات نادرة، بعلاقتها بالجنس، بالموت، بالرغم من عدم توقفها عن الشرب على وترها . وربما، على وجه التحديد، عندما يبدو أن على هذه العلاقة أن تكون أكثر وضوحا (أعني في الرواية الإيروتيكية) فإنها تكون أكثر عرضة للنقد ؛ فالأدب الإيروتيكي يشدد لا محالة على الطابع التمثيلي - الحشوري للعلامة، على إمكانية ترجمته، على فاعليته بوصفه مترجما، بحيث إن التصوير الإيروتيكي التوجه إنما يجد نفسه محكوما بكونه في هذا الموقع، بأكثر مما في أي موقع آخر، وإنما أساسا لهذه الثقافة، تعدد العلاقة، في تنوع ترجماتها، تعبيرا عن القشيب . فالذات تفسى طابعا إيروتيكيا لا محالة على هذا الغياب المعبر عنه في آخرها : "العلامة".

وفي سياق ما يسميه م . بلينيه بـ " توتر الواقع / الخيال، الذي يجب تمييزه عندئذ بوصفه توتر الواقع / الاستيهام "، نجد أن عناوين القصائد والعناوين المتقابلة إنسا تكتسب دورا له الصدارة، يسمح بـ " التواحدات فيما بين الذات والعلاقة " : الغزو، في إثرك "، " فصل في الجلد "، "لدف" " فقاعة الأصل أو التصيدة للمارقة "، " على ظفرك إلى ضعلى " ... ومن ثم، فإن عين نشاط القراءة من حيث هي رغبة، هو الذي يقود إلى "إشباع" كتابة هي، دوما ومن حيث الجوهر، معوزة .

الهوامش:

(١) MAULPOIX , J-M . et alii, Poétique du texte offert, ENS - éditions, 1996, Paris, P.11- 24.

(٢) MAULPOIX , J-M . et alii, Poétique du texte offert.

(٣) BARTHES, R., Fragments d'un discours amoureux, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1977 , p. 89-94 .

(٤) إهداء ديوان لسن.

(٥) لسن قصيدة "هوية"، ص . ٢٨.

(٦) ديوان الرأس المقطوع بلا إهداء.

(7) Lettre à Hans Bender, in . Trad . De Dans la main de personne, par Broda, Paris, éditions du Cerf, 1986, p. 109 -111.

(8) BARTHES, R., Fragments d'un discours amoureux, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1977 , p. 91.

(9) MAULPOIX , J-M . et alii, Poétique du texte offert

(10) << Green >> , in . Romances sans paroles, Poésie Gallimard, Paris, 1973, p. 148.

(١١) إهداء الديوان الثالث، ماضي الأيام الآتية .

(١٢) ماضي الأيام الآتية، ص . ٦٥ .

(13) Lettres à un jeune poète , GF - Flammarion, Paris ,1977.

(14) Idem , p. 67.

(15) Idem , p. 77.

(16) Le Gai savoir, GF- Flammarion, Paris ,1997.

(17) << Recueillement du matin >> , Lettres à un jeune poète,p.56.

(١٨) إهداء ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة ؟

(١٩) إهداء الرسالة بشعرها الطويل حتى اليتامىع .

(٢٠) رسالة شهيرة موجهة إلى مترجمه البولندي Hulewics في p.5, Lettres à un jeune poète .

(21) CELAN , Celan , poèmes trad. Par John E.Jackson , éditions Unes , 1987 , P.17.

(٢٢) الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت منشورات نزار قباني، ١٩٨٣، المجلد الأول .

(٢٣) الوليمة بلا إهداء.

(24) Poétique du texte offert.

(٢٥) الوليمة ص ١١٩ .

(٢٦) الوليمة ص ١٢٢ .

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٩ .

(٢٨) المصدر السابق، ص ٤٣ .

(٢٩) بحسب علمنا، جرى تلحين أربع قصائد : قصيدتي : " ايحدث عني " المأخوذة من كلمات،

و"شعوب" من "المشاق" للمأخوذة من ماذا."صنعت بالذهب"، غنتها ماجدة الرومي، ومقطع من

قصيدة "ماذا صنعت بالذهب ..."، "سوف يكون"، غناها عابد عزريا، ومقتطف من الرسالة بشعرها

الطويل ... غنته هبة التواس .

(٣٠) ماضي الأيام الآتية، ص ٢٧ .

(31) PLEYNET , Marcelin , Tel Quel, Théorie d'ensemble, p.110.

(32) Idem , p. 111.

كتاب الودعاء ..



رواية جمال مقار



محمود عبد الوهاب

جمال مقار كاتب مصري من مواليد عام ١٩٥٥ يكتب القصة القصيرة والرواية ، صدرت له رواية "جواد" عام ٢٠٠٤ ، ورواية أغنية "الدم" عام ١٩٩٥ ورواية "طريد" عام ١٩٩٩ ، كما صدرت له المجموعات القصصية "الضعيفة يأكلها القراد" عام ١٩٩١ ، و"تحولات إنسان عابر" عام ١٩٩٨ ، و"سفر الطفولة" عام ٢٠٠٦ . وقد حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٩ وجائزة سعاد الصباح عام ١٩٩١ . وفي عام ٢٠٠٧ صدرت روايته "كتاب الودعاء" وهي موضوع قراءتي النقدية في هذا المقال.

ينقسم كتاب الودعاء لمبحثين : الأول بعنوان "تبديات وديع الثالث" ، والثاني بعنوان "أخبار الودعاء" ، وما يعنيه الكاتب بالتبديات هو تجليات من حياة وديع الثالث نرى فيها بعض ملامحه الفكرية والنفسية والسلوكية ، وهما مبحثان قد يتوقف أمامهما القارئ ويتساءل أهما كتاب أم رواية ؟

وأجيب عن السؤال بأننا أمام رواية اختار لها كاتبها هذا الشكل الخاص من أشكال الحكى ، وليس من حقنا أن نلومه لأنه لم يكتب روايته في الأشكال المعتادة . إن التلقي الحر لعمله يلزمنا أن نقرأها في شكلها الخاص كما تبلور في عقله وقلبه ووجدانه ، دون أن نفرس عليه من خارج تجربته شكلا نبحث عنه ونفتقده ونتقصى وجوده.

وقد اتسمت بعض فصول المبحث الأول بطابع كاريكاتوري اختلط فيه الجد بالهزل . وأود أن أهيب بالقارئ أن يتجاوز هذه القشرة ، وأن يقرأ "الودعاء" باعتباره عملا فنيا جادا ، امتزج فيه الضحك والحزن ، وارتدى فيه الراوي مسوح المثقف الحكيم حيناً والموظف المسكين أو الزوج المغلوب على أمره حيناً ، والهريج أو البليانثو حيناً آخر.

الراوي في كتاب الودعاء هو وديع الثالث ابن وديع الثاني وحفيد وديع الأول . وهو موظف (توقفت ترقبته منذ زمان طويل عند الدرجة الثالثة) ، ومشروع أديب لم يكتمل.

في البحث الأول نتعرف على تدييات أو تجليات من حياة وظيفية بائسة يراها وديع الثالث نوعاً من الاستشهاد، وتبدييات من حياته الأسرية مع زوجة تشاغبه وتخالفه، وتبدييات من مشاريعه التجارية الفاشلة (التي يستولي فيها الشهابون على ماله)، ومن تجربته في عالم الصحافة (أبحر بعيداً في الزمن ليراسل جريدة الأسر).

وفي سرده لشاهد من حياته سوف نتكشف بعض ملامح ثقافته، ومن ذلك حديثه عن سقراط وأفلاطون، وفتاحه ثيموتن، وقوانين مندل، ونظرية النسب والارتقاء، وفلاسفة الوجودية، وشروده في تهويمات دينية وتاريخية وفلسفية.

في البحث الثاني من الكتاب يسافر وديع الثالث إلى إقليم من أقاليم الصعيد للبحث عن جدوده، وهناك يخبره عازف ربابة بما كان من أمر عائلته :

استقر نخلة الجد الأكبر في مساحة من الأرض جعلها سكناً لأسرته، مرت السنوات وصارت الأسرة عائلة، ثم قبيلة لها عزوة من أبناء أشقاء في أيديهم أسلحة، وحول مساكنهم سور حجري يحميهم من اللصوص، ومن العربان القادمين من الصحراء.

يموت نخلة ويخلفه في زعامة القبيلة ابنه عبد الله الذي يجذب عدداً كبيراً من الأبناء أطلق على أكبرهم اسم وديع فكان وديع الأول

صاحب وديع الأول الغوازي والغواني، ورأس عصاة تهاجم القوافل القادمة من السودان على درب الأربعين.

استدعى الباشا التركي الجد عبد الله وأعلن له غضبه مما يرتكبه وديع من جرائم سلب ونهب قوافل تجارته، وكان آخر تلك الجرائم خطفه لإحدى الجواري .

دفع عبد الله للباشا كمية من الذهب ثعناً للجارية، ورتب معه كميناً لوديح، وحين تمكنوا من القبض عليه انهالوا عليه ضرباً بالسياط.

تاب وديع الأول عن السلب والنهب، وعمل بالتجارة، وتزوج وهو شيخ من فجيرية شابة وفرضها على أبنائه من زوجته السابقة الفلاحية .

عاملت الفجيرية أبنائه بقسوة . وكان أكبرهم حينئذ وديع الثاني الشاب، قبل ليلة سفره لأداء الخدمة العسكرية رتب وديع للانتقام من زوجة أبيه : صعد معها سطح البيت ومن هناك دفعها فسقطت على الأرض تتخبط في دماها، خلال فترة عمله بالجيش برغمت قدراته ومواهبه وقوة احتماله، تحرش به أحد جنود الاحتلال الإنجليزي فضربه وديع ضرباً مبرحاً، وقدم لمحاكمة عسكرية أدانته وحكمت بنفيه إلى طوكر بالسودان...

تكرر اعتداء وديع الثاني هناك على جندي إنجليزي اتهمه ظلماً بسرقة مواد التموين.

قدم وديع لمحاكمة عسكرية لكنه تمكن من الهرب بمساعدة كرم المواطن السكندري .

سافر وديع إلى المنيا واجتمع أخيراً مع أخته وأخويه.

أنهى وديع الثالث رحلة بحثه عن جذوره، وعاد إلى بيته ومعه مجموعة من العملات القيمة حصل عليها من عازف الربابة.

ما سردته لكم هو الخطوط العامة لكتاب الودعاء، والسؤال الآن ما الذي يعنيه الكاتب بالودعاء، أو بعبارة أخرى ما هو مفهومه عن الوداعة ؟ وما سر ولع الكاتب بالأرانب والدمى الأرنبية ؟

في ظني أن الوداعة عنده هي قبول الأمر الواقع باعتباره قدرا محتوما، والصبر على المكارة بلا اعتراض، والشئ بجوار الحائط، والتعايش مع الحياة باعتبارها عاصفة لا سبيل لمواجهة إلا بالاحتناء، والزعم بأن كل الذكريات المؤلمة سوف تتحول بمضي الوقت إلى ذكريات جميلة. وأن قبول الظلم قد يقضي يوما بالظلم إلى تبريره، والتسليم بأن ما يدعيه الظالم منطقي ومقبول. إن الوداعة التي كشفت عنها تبديلات وديع الثالث هي التفاضل دون أي أسباب تبرره أو تشير إليه، وهي الحياة في ماض لا يعرف الودعاء زمنا غيره، ولكي نتعرف على أمثلة لذلك المفهوم يكفي أن نرى الفزع الذي انتاب وديع الثالث - وهو البري - عندما رأي بعض رجال الشرطة أمام باب بيته، وأن نرى كيف تسلم خطأ من ساعي البريد "بقلب واجف ويد مرتعشة ونفس متوجسة".

ويكفي أن نرى ردود أفعاله الواهنة حين وصف بالثذالة، وكلما سرق النصابون ماله أو اعتدوا على كرامته. وكيف كان يلهث من الرعب في مواجهة متولين تحرشا به، تري لماذا كان الودعاء في هذا الكتاب مثل الأرانب، يختبئون دائما في الجحور، ولا سبيل أمامهم للنجاة من الخطر سوى في الهروب ؟

ذلك لأنهم - وعلى امتداد أجيالهم المتعاقبة - كانوا منكفئين دائما على هومهم الفردية. ينظرون حيناً في أعماقهم وحيناً إلى السماء لكنهم لا ينظرون مرة إلى موقعهم على الأرض، أو إلى علاقتهم بهيكل السلطة، فإذا طلبوا أداء الخدمة العسكرية التي تفرضها من مفهوم المواطنة. أطاؤوا الثور في عين من عيونهم حتى لا يصلحوا للجندي.

إنهم منعزلون في كيانات عائلية أو قبلية، لا يخرجهم من تلك العزلة إلا احتكاك فرد منهم بأحد ممثلي السلطة المحلية أو المركزية، حينئذ يضحى أهله بالمال لاستعادته، وإنقاذه من بطشه أو إخراجه من سجنه، حتى يعود فيضموه مرة أخرى إلى معازلهم، وهناك يعيشون في أغوارهم العميقة، لا يعنيتهم في كل الحالات أن يكون ممثل السلطة تركيا أو إنجليزيا أو مصريا، أو أن تكون مصر خديوية أو سلطنة أو مملكة، أو أن تكون ولاية من ولايات دولة الخلافة العثمانية التركية أو حامية إنجليزية. إنهم هناك قابضون في الهوامش المظلمة البعيدة عن العاصمة لا يتابعون أخبار المظاهرات الطلابية بالدستور والإجلاء، تلك المظاهرات التي أثمرت دستور ١٩٢٣ أو معاهدة ١٩٣٦.

كانت سنوات الذل التي عاشها وديع الثاني مع زوجة أبيه العجبرية هي سر انفجار غضبه واعتدائه على الجندي الإنجليزي، لا باعتباره أحد جنود الاحتلال ولكن باعتباره رجلا فظا غليظ القلب عدوانيا، وقد تطوع كرم المواطن السكندري لإنقاذه وتهريبه دون أن تكون العلاقة بينهما هي علاقة مواطنين مصريين في مواجهة المحتل الأجنبي، ولكنها كانت علاقة بين فردين نمت بينهما جسور من المودة والتعاطف.

في كتاب الودعاء عبارات من الإنجيل مثل الحجر الذي رفضه البنساءون هو سيصير رأس الزواية ، وجسدي أبذله من أجل حياة العالم ، ومن كان له قميصان فليعط من ليس له . فهل كان الكاتب يعني بالودعاء المجتمع القبطي ؟
أشاعت هذه العبارات لدى القارئ وهما بأن للرواية بعدا طائفيا ، في حين أن الودعاء فيها هم الجماهير المنحدرة من أزمنة موفلة في الماضي البعيد .. جماهير تنتمي للإنسانية التي تعبر معضلة الحياة في متاهة الوجود .

بقيت عندي مجموعة من الملاحظات حول البناء الفني للرواية .
سعى الكاتب إلى دمج أفواج العبيد الذين كانت تجلبهم العصابات من إفريقيا في جموع الودعاء ، وهي إضافة مقحمة على السياق السردى ولا تنتمي للخاصة التي نحت منها الكاتب روايته وقد بقيت معزولة عن باقي الفصول ، وكأنها متزعة من رواية أخرى .
أضاف الكاتب فصلا عن البداويات لا تربطه بالفصول الأخرى ضرورة فنية . فقد كان بطابعه التسجيلي غريبا عن السياق الروائي العام للرواية . وقد تضمن ذلك الفصل حلما رآه وديع الثانى فى نومه خلال رحلة هروبه ، وفى ذلك الحلم كان وديع أحد البداويات يحدثه شيخ منهم ويلومه لأنه يعيش بلا سلاح ويوصيه أن يموت وهو قابض على خنجره ، وهى عبارات ذات طابع خطابي وتحريضي لا تتلاءم مع الطابع العام للرواية .
في فصل وديع الأرناب بيان مفصل بأنواع الأرناب وأوزانها ومواليدها ، شغل الصفحات من ٨٢ إلى ٨٧ ، وهو ما أدى إلى هبوط إيقاع الحكى إلى حد الهمود . في فصل وديع الأسس كتب المؤلف عن طيبة قلب العالم وبلورة النظام الكونى والعبد المقدس ، طيبة قبل لغزو الغزاة وقد تحولت بعد الغزو إلى مدينة خيالية يهيم بها الصوفيون .
ومن المفهوم أن الكاتب هنا يسخر من الفزوع إلى مواجهة الأخطار بالأنشيد والعبارات البليغة ، والاختباء في أنفاق الصوفية أو الهروب إلى تهويمات الخيال ، لكن تلك العبارات جاءت من خارج السياق الفني وبدت أشبه بفواصل وعظي وخطابي منفصل .
في فصل سيد الودعاء يكشف لنا الكاتب قدرات وديع الثانى ، ومهاراته وصلابته وكيف خاطبه قائده في المعسكر قائلا :

”لو كان عندي مئات من أمثالك قوة وتجاة وانضباطا وذكاء لغزوت العالم” .

وقد تحول وديع الثانى في هذا الفصل إلى إله فرعونى صغير ، وإلى ماكينة نادرة لا تكف عن العمل والإنتاج ، وإلى صعيدي فذ قادر على تحمل الألم ، ويعلمك من الشموخ ما يرقى به فوق طلب العفو من جلاديه ، لكن تلك الملامح تكشف فجأة دون أن يجمد لنا الكاتب التحولات التي طرأت على تكوينه النفسى والفكرى والتي جعلت منه ذلك الرجل الخاص في تلك الأسطورة الخاصة .

تغريدة البجعة وجدل العلاقة

بين

القبح والجمال



طالعت رضوان

تذهب قراءتي لرواية "تغريدة البجعة" للكاتب مكاوي سعيد (الصادرة عن "الدار" للنشر والتوزيع ٢٠٠٦، ومكتبة الأسرة ٢٠٠٧)، إلى أن تلك الرواية أبرزت علاقة الجدل بين التناقضات التي يزخر بها الواقع المصري في السنوات الأخيرة، وأن العلاقة بين القبح والجمال، شمتت في أعطافها مجمل التناقضات الأخرى. وأن إعادة تشكيل الواقع بمتناقضاته، جاء إبداعاً ثرياً، لأن الملمح الغالب في الرواية أنها توحى أكثر مما تُلصَح. ولأنها حققت (الجدل الفني) فكان من الطبيعي أن تعتمد على تعدد الرؤى، وبالتالي استبعاد (الأحادية) التي تقتل أي عمل إبداعي. وأن للتأثير والمتباعد (سواء في الشخصيات أو الأحداث) يحفر لنفسه مجرىً يصب في الرؤية العامة للرواية.

تعتمد الرواية على نظام الدوائر، وأن الراوي في قلب هذه الدوائر. فمثلاً نجد إشارة إلى اسم شخصية ما أو حدث ما في الصفحات الأولى، ولكن الدائرة لا تكتمل إلا بعد عدة صفحات، وربما في الصفحات الأخيرة من الرواية. وعلى سبيل المثال فإن "هند" مانت في الصفحات الأولى، بينما هي تنبض بالحياة حتى السطور الأخيرة من الرواية. وقد ساعد الكاتب على ذلك - سواء عن تخطيط مسبق أو جاء أثناء عملية الخلق الإبداعي - تعدد (الثنائيات) داخل العمل، ثنائيات تبدو متباعدة عن بعضها البعض، وأن كل ثنائية يضمها عالم خاص وتفاصيل شديدة الخصوصية، ولكن يجمع كل هذه الثنائيات خيط واحد هو الحب.

وأعتقد أنه كان من المستحيل تجميع هذه الثنائيات إلا من خلال شخصية مثل شخصية الراوي، فهو (مدمن) التردد على المقاهي والبارات. وهذا ما أتاح له التعرف على العديد من الأشخاص الذين تراوحت معرفته بهم بين الصداقة العميقة، والتعارف العابر. كما أن الراوي متعدد الجوانب النفسية والعقلية؛ فهو في أحيان أقرب إلى شخصية الإنسان البوهيمي الذي تأسره الفطرة قبل العقل ومنطق الناس والأشياء، وفي أحيان أخرى يكون

شديد القسوة على الآخرين، حتى على أمه وأخواته. وأحياناً يكون شديد الرومانسية، وفي أحيان أخرى يتبع أسلوب الإنسان الحذر، ثم نراه في مواقف أخرى شديد التهور إلى درجة الجنون. كما أنه مرّ بمراحل متنوعة من الإيمان: من الحقن إلى المخدرات إلى الخمر. ويتجسد الصدق الفني في شخصية الراوي، عندما اختار له الكاتب شخصية المبدع الذي كتب الشعر واهتم بالفن العام وانخرط في بداية حياته بأحد تنظيمات الهمار، ولكن كل هذا لم يحقق له الاستقرار النفسي أو العقلي. وفي لحظة صدق مع النفس قال "لم أفعل شيئاً صائباً في حياتي. أهدرت كل الفرص التي كان من الممكن أن تُغيّر مصيري. وتمسكتُ بإصرار وعن عمد وبغيا، شديد بمشاريع حياتية كانت نتائجها الحتمية فشلاً وعبثاً وطيشاً ونزقاً وجنوناً. وتجاهلت مقدماتها المحببة. وراقبتُ بلامبالاة أشعة الخسارة وهي تتقدم نحوي. كنتُ دائماً مُصرّاً على الخوض في مستنقع الخراء حتى رأسي. أحتاج غالباً إلى كتيبة من الأطباء النفسيين الأكفأ. وإلى احتجازي داخل عنبر بأعني مستشفيات المختلين عقلياً. ويكون موصداً بإحكام، حيث لا تواصل ولا اتصال" (ص ٢٧). وفي لحظة صدق أخرى قال "حياتي أصبحت صدئة خربة ولا أمل في خلاص. أنا حتى لم أصبح شاعراً كبيراً أو كاتب أغان متواضعاً. البين بين هو أصعب ما ينحدر إليه المرء" (ص ١٦٧). والرواية تطرح سؤالاً لم يكتبه الكاتب ولكن يستنتج القارئ: لماذا اهتم الراوي بتجميع ثنائيات الحب، خاصة وأنه في لحظات كثيرة يكون أقرب إلى شخصية الإنسان العبيثي؟

تأتي الإجابة من علاقة الراوي بحبيبة عمره هند. هي علاقة شديد الرومانسة في مناخ شديد الواقعية، بل إنها واقعية تتردى في أحيان كثيرة إلى درجة الانحطاط، واقعية يغلب عليها تجاهل أي بُعد إنساني في علاقة البشر بعضهم ببعض. تصل رومانسية الراوي إلى درجة أنه كان يرى هند "لا تتبرز أو تتجشأ أو تعرق أو تتنفس مثلاً. تكاد تكون الهنت الوحيدة التي لم تراودني نزعة حيوانية تجاهها، باستثناء אחتي ومحارمي تادابا. كنتُ أحلم بزواجنا. وأتينا نعيش داخل شقة كبيرة بها غرفتان نوم منفصلتان. لكل منا واحدة. وأحرص على الاستيقاظ مبكراً عنها. أزيح بيدي شعاعها النوراني الذي يُظللها إلخ" (ص ٨٩). هند أحببت الراوي بتلقائية وصدق. أحببت فيه الإنسان العاطفي المحب للبشر. وأحببت فيه الشاعر الواعد، إلى درجة أن تشتري عدة نسخ من الصحيفة التي نشرت له أول قصيدة، لتوزعها على زملائها في الجامعة وعلى أفراد أسرته. عفوية حب هند ملأت روح الراوي بطيفها النوراني. فجاءه يضرب القدر العاشم ضربته القاتلة. تموت هند في لحظة عبيثية، إذ تسقط عليها دانة من مخلفات حرب أكتوبر ١٩٧٣ كانت تذكاراً لأراد طلبة الكشافة الاحتفاظ بها في الجامعة.

ماتت هند ولكن حبه لها ظلّ نابضاً داخل وجدانه. تعرّف الراوي على شابة اسمها ياسمين. طلبت منه أن يُهدي رأيه في أشعارها. عقله المضطرب وحياته العبيثية جسداً له روح هند في وجهه وجسد ياسمين. يُصدّق الراوي نفسه ويعتقد أن "هند" قد عادت "بنفس نحافتها وبملاحق قريبة منها" ويقول لطبيبته النفسية "هل تعلم أنني أحياناً أستكمل حوارات مع ياسمين كانت قد توقفت ببني وبين هند منذ عشرين عاماً" (ص ٩٢). وياسمين رغم كتابتها للشعر، فإنها تأثرت بأفكار الأصولية الدينية، فكانت ترتعد إذا لاسمت كف الراوي يدها

عفوًا. في مثل هذه اللحظات ينتبه الراوي إلى الفرق بين هند وياسمين فيقول لنفسه "متى تفهمين أيتها الطفلة أنني غير عابئ بجسدك الطفل. ولا مفاتنك التي توشك على البلوغ ولا مهتمًا بلمسك وأنت كأنثى لا تمثلين لي شيئًا على الإطلاق. سمعتُ تمثيلك دور العذراء البتول وكبرهته. هند كنتُ أُلْسها وتلمسني، لكنها كانت تدخلني كطيف نوراني تغسلني من كل الغرائز الحيوانية والأدمية. هذا هو الفرق الشاسع بين رُوحِيْكمَا" (ص ١٩٧). ورغم ذلك ظلَّ يخلط بينهما لدرجة أنه في مواقف أخرى كان ينادي ياسمين باسم هند (ص ٢٤٣).

ولأن روح هند ظَلَّتْ ترفرف داخل وجدان الراوي، فإن رصده لثنائيات الحب بين أصدقائه يتسق تمامًا مع حالته الشعورية. ومع ملاحظة أن رصده كان عفويًا، بل كان يُبدي بعض التحفظات على علاقات الحب هذه. أما نهاية كل حالة، فليس للراوي دخل فيها، إنما هي براعة الكاتب الذي كان يوحى ولا يُفصح.

لثنائية الحب الأولى كانت بين عصام (الصديق الذي أحبه الراوي كثيرًا) وسامنتا. عصام مصري فمن هي سامنتا؟ إنها سيدة أعمال سنغافورية، ماثولة عن تسويق فواكه البحر والكافيار إلى منطقة الشرق الأوسط يصفها الراوي بأنها فتاة شبيثة الجسم. فقيرة المفاطن. كالحة الوجه. إنجليزيتها حادة سريعة وصوتها معدني. بل إن الراوي يُعبر صراحة عن عدم ارتياحه لسامنتا لأنها أخذت عصام إلى سنغافورة، تمهيدًا للزواج. وعندما طلبت سامنتا الطلاق وعاد عصام إلى مصر وهو يبكي، أخذه الراوي في حسنه وقال لنفسه "أكاد أكون شامئًا فيه ومبتهجًا من فشل علاقته بسامنتا" (٢٢١). وبعد أن سامت حالة عصام الفلسفة والعقابة، لدرجة إهماله الفن التشكيلي الذي أبدع فيه، وأغلق على نفسه كل أبواب الدنيا، وتطرف في الزهد تطرفًا فاق التصوف والدروشة؛ انزعج الراوي من حالة صديقه الذي أهمل لوحاته، فقال (الراوي) لنفسه "قريبًا ستكون لي قائمة أهداف أنوي تصفيتها. ولو كانت الملعونة سامنتا مازالت موجودة بمصر لكانت على رأس قائمتي" (٢٣٤). ويصل التطور الدرامي في النهاية التي لم يتوقعها القارئ، إذ توت سامنتا فجأة من سرطان في المخ. أما المفاجأة الأخرى التي غيّرت موقف الراوي تجاه سامنتا، من الكراهية إلى الحب، فهو موقفها تجاه عصام أثناء الطلاق، إذ أصرت على أن تُبرئ عصام من أية حقوق لها. وأكثر من ذلك أنها عرضت عليه أن يُقاسمها مالها كما تنص شريعتها اليهودية (٢٢٢)، لذلك كان الكاتب هارعًا عندما جعل وجه سامنتا أحد الوجوه التي يراها الراوي ويحبها (مثل وجه أمه) وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

لثنائية الحب الثانية بطلتها زينب عشيقه الراوي، التي هربت من جحيم الفقر في الصعيد إلى جحيم الصعلكة في القاهرة. تحاول أن تُجرب حظها في الصحافة الخاصة بنظام القطة. تعشق الحياة بحلوها ومرها. ترفض أن تأخذ ولا تُعطي. لذلك فهي تهب جسدها للراوي عن طيب خاطر مقابل عطفه عليها. ولأن عُشاق الحياة هم أيضًا عُشاق المغامرة، وأكثر من ذلك يؤمنون بهاتف الوحي الذي يخترق القلب ويُضمنه حبًا غير متوقع. وهذا ما حدث مع زينب، إذ وهي تسير في الطريق العام يشد انتباهها شخص أجنيبي بملابس مهلهلة يحمل على ظهره جيتارًا خشبيًا، ولكنه يخفتي. ظَلَّتْ تجوب شوارع القاهرة وباراتها لعدة أيام. أخيرًا وجدته. إنه خوليو المكسيكي اللحن وصاحب فرقة شعبية متجولة.

وعندما رأى زينب، أيقن أنها بشارة السماء. وبعد أن سافر إلى بلده أرسل لها دعوة لزيارة المكسيك. وفي الليلة السابقة على السفر رفضت الماعثرة الجسدية مع الراوي، فرغم أنها لم ترتبط بهرباط الزواج الرسمي بخوليو، فإن الحب طهرها وخلصها من حياة الصعلكة. وعندما عرض عليها الراوي بعض النقود، رفضت وقالت له إن خوليو أرسل لها مبلغاً كبيراً وتذكراً الطائفة.

ثلاثية الحب الثالثة بطلها أحمد الحلو وزوجته شاهيناز. بدأ أحمد حياته ماركسياً. وشاهيناز رغم أنها من أسرة ثرية، كانت تُفضل تدخين سجائر كليوباترا التي يُدخنها أحمد. وكانت تسير وهي تضع تحت إبطها مجلد رأس المال لماركس وتنتقل به من كافئتها إلى أخرى داخل الحرم الجامعي. وبعد أن انتقل أحمد من الماركسية إلى الأصولية الإسلامية، انتقلت معه شاهيناز بالطبيعة. علاقة الحب بين هذا الثنائي علاقة ملتبسة. شاهيناز هي مجرد (ظل) لحبيبها وزوجها أحمد. وإذا كان أحمد في تحوله الجديد قدّم استقالته من الحكومة الكافرة، وفُصل أن يبيع البسيوّة وشرائط الأديّة والقرآن، فإن شاهيناز تنقبت وتفرّقت لإعطاء دروس دينية للأطفال في مدرسة (إسلامية) بعد أن كانت تحمل الكلاشنكوف، وبعد أن كان أحمد يقول عنها إنها برعم الثورة من أجل الكادحين.

ثلاثية الحب الرابعة بطلها كريم (أحد أطفال الشوارع). كريم أحبّ زميلته وردة، وفي لحظة غضب شوّه وجهها. أبلغت وردة عنه ودخل السجن بسببها. ولأن الراوي كان وثيق الصلة بأطفال الشوارع بسبب الفيلم التسجيلي المزعم إنتاجه، فإنه كان يتابع تطور العلاقة بين كريم ووردة. فذكر رغم أن كريم "ثار لنفسه وطردوا من وسط البلد. كنتُ حين أنكأ جرحه وأحدثه عنها يكاد أن يبكي. كان غير مهتم بمن تضاجع، فرداً كان أم مائة. بقدر ما كان يتابع أخبارها دون أن تدري مخافة أن يؤذيها أحد فيهرع بنجدتها"، لذلك يضيف الراوي "لأولاد الشوارع قلوب أيضاً. وعندما يحبون لا يحتمون خلف رمزية الشعر. أولاد الشوارع ليس لديهم ما يتخلون عنه. لذا عندما يُحبون ويلشون في حبيبهم يأكلهم جرحهم الدامي حتى النهاية" (ص ٢٠٣، ٢٠٤).

ذكر الكاتب على لسان الراوي قصة الحب العميقة التي عاشها الفنان المكسيكي "دييجو ريليرا" وزوجته الفنانة التشكيلية "فريدا كالو" التي أقعدها المرض وأصبحت عاجزة عن الخروج والتواصل مع العالم. فماذا فعل الزوج العاشق؟ رسم على أسقف الشقة وجدرانها وأعمدتها كل الأشخاص الذين كانت تحبهم زوجته، والأماكن التي كانت تشاق إليها: "المزارع والسماء والنباتات التي تحبها. والحياة الطبيعية لسكان المكسيك التي تعشقها إلح" (ص ٥٠).

هذا الفنان المكسيكي كتب عنه د. مرفت عبد الناصر أنه كان يعشق زهرة (الكلا) المصرية الشبيهة بزهرة اللوتس المصرية أيضاً، وأن زهرة الكلا كانت البطلة المفضلة في عدد غير قليل من أعماله الوجودية في متحف لوس أنجلوس. ومن بين تلك الأعمال لوحة لامرأة عارية "تراها فقط من الخلف تحتشن سلة هائلة مملوءة بزهور الكلا وفي أرضية اللوحة تختلط حدود الجسد الأنثوي العاري بمعالم وحدود الزهور نفسها كما لو كانت الزهور تخرج من تربة جسدها. لون الجسد العاري الذي صبغته الشمس مع بياض تلك الزهرة، يخلق تناغماً

غريبًا في التشاد. هارمونية الخطوط والألوان لامرأة تحتضن الحياة. بل تبدو كأنها والزهرة شيء واحد: الحياة" (لماذا فقد حورس عينه - قراءة جديدة في الفكر المصري - دار شرقيات ٢٠٠٥: ص ٨٩).

وأعتقد أن قصة الحب بين الفنان ديبجو وزوجته قد عمقت علاقات الحب داخل النص الروائي، رغم أنها قد تبدو دخيلة على السياق العام للرواية. ولكن إذا علمنا أن الرواية تخلق من أية أخبار عن زينب بعد سفرها إلى المكسيك، فإن الكاتب قدّم البديل. وكان قصة الحب الحقيقية التي جمعت بين الفنان ديبجو وزوجته فريدا، سوف تتجدد بين زينب وخوليو. الكاتب هنا استخدم الإيحاء الذي هو أكثر عمقا من الإفصاح.

إذا كان بناء الرواية قد تشكل على نظام الدوائر، وبداخل الدوائر رأينا ثنائيات الحب المتنوعة، فإن داخل هذه الدوائر بعض المحاور التي أبرزتها الرواية. فنجد محور أطفال الشوارع. البطلة هنا هي مارشا الأمريكية التي تستميت لإنتاج الفيلم التسجيلي عن أطفال الشوارع، وتتلقى الكثير من الأموال من جهات أمريكية وأوروبية. في هذا المحور يثير الكاتب قضية اهتمام الأمريكيين بظاهرة أطفال الشوارع المصريين. هل هو اهتمام بريء أم لأغراض سياسية؟ لا يتعرض الكاتب لمناقشة هذه الدوافع، وإنما اكتفى بأن وضع بعض الفئات لفهم شخصية مارشا، فهي قد قامت بإعداد العديد من رسائل الدكتوراه بعدد ملامحها الداخلية. وهي تهتم برصد الواقع المصري، لدرجة إجادتها للغة المصريين والنوبيين، وتشارك في المظاهرات، سواء ذات الشأن المصري (مثل حريق مسرح بني سويف الذي راح ضحيته خمسون فنائًا مصريًا) أو ذات الشأن العربي مثل الاعتداء الإسرائيلي على لبنان وغزة. كما أنها تتابع نشاط تيار اليسار المصري والتيار الأصولي، ولقد رسّلت رسالة جديدة عن (وسطية الإسلام وتطرفه من خلال تشريح الطبقة الدنيا المصرية) (ص ١٤٧). وعندما حاول الراوي إقناعها بالدول عن مشروع الفيلم ووضع لها بعض العلبات، انزعجت وقالت بصلف أنها ستضفي في تنفيذ المشروع حتى لو تخلى هو عنه. هذه المعلومات عن شخصية مارشا، على القارئ أن يتولى تجميعها ليستخلص منها ما يشاء. الإضاءة الوحيدة التي ذكرها الكاتب جاءت على لسان الراوي الذي عاش فترة من حياته في أمريكا، وبعد أن تعرف على مارشا وطلبت منه مساعدتها في إعداد الفيلم قال لنفسه "هربت من أمريكا في الماضي، وما أنا أخدم أهدافها الآن" (ص ١٨٢) مخاوف الراوي من مارشا ومن أهدافها التي لم يُصَح عنها بشكل مباشر، تتأكد في نهاية الرواية، بشكل فني بالغ الدلالة، عندما رفض تسليم أشرطة الفيلم التي صوّرها إلى مارشا.

محور آخر هو انتقال بعض اليساريين المصريين من الماركسية إلى الأصولية الإسلامية. في هذا المحور ركّز الكاتب على شخصية أحمد الحلو الذي بدأ حياته ماركسيًا وتم اعتقاله عدة مرات، وانتهى إلى أصولي يرى أن المجتمع المصري يعيش مرحلة الجاهلية الحديثة، وأن الكفر انتشر بين الناس، وأن أموال الدولة والشركات حرام. ويصل إيمانه بالأصولية الإسلامية إلى درجة أن ينفعل ويغضب لأن طفلة بنت الرابعة من العمر وترتدى الإسفال، تمد يدها لتصافح الراوي فإذا به (أحمد الحلو) يصرخ في وجهها "أين الله يا فاطمة؟ أين الله

يا فاطمة^{٢٤} (ص ١١٨). وأحمد الحلو هو المقابل الفني لعدد من الماركسيين الذين تحولوا للتجارة بالإسلام وتمتلئ الصحف بكتاباتهم والنشائات والأرشيات بوجوههم. الفريق الآخر من الماركسيين المتحولين هم الذين تخلوا عن هموم العمال وفشلوا ممارسة الأنشطة الطفيلية. وإذا كانت الأصولية الدينية تُشكّل خطراً على أي مجتمع عصري، فإن الاقتصاد الطفيلي لا يقل خطورة.

وعن العلاقة بين الأصوليات الدينية والرأسمالية الطفيلية كتب د. مراد وهبة: "إنها وحدة ضد الحضارة الإنسانية. الأولى تمنع إعمال العقل والثانية ترفض القيم الحضارية لأنها تنمو رأسمالياً بدون تنمية. وأن الأصولية الدينية تقتل الإبداع والتقدم والرأسمالية الطفيلية تُفكك المجتمع" (جريمة التخلف - مكتبة الأسرة ١٩٩٨: ص ١٥٥، ١٦٧، ١٨٠).

محور ثالث أبرزته الرواية هو تغلغل الأصولية الإسلامية داخل المجتمع المصري، لدرجة أن أحمد الحلو الذي بدأ ماركسياً أصبح يُردد مقولات الأصوليين. إن الماركسية (رغم أية تحفظات على شقها الاقتصادي) عظمت من قيمة العقل الإنساني، وكزّست أهمية الوعي بقانون الجد، جدل الإنسان مع الطبيعة ومع المجتمع ومع أنشئة الحكم. وأهمية الوعي بقانون التغيير الكمي الذي يتحول إلى تغير كمي إلى الخ، فكيف يتحول الإنسان الذي درس الماركسية وهشما من التفويض إلى التفويض إلى درجة التجاهل التام لأبسط النوازل الإنسانية. فأحمد الحلو - على سبيل المثال - عندما علم أن صديقه الراوي قد يتزوج من مارشا، نصحه بالتراجع وعدم إتمام هذا الزواج، وقال مُبرراً موقفه "إن الإمام أحمد بن حنبل قال في حكم دفن النصرانية في مدافن المسلمين بأنها لا تُدفن في مقابر المسلمين، فيتأذوا بعذابها. وإن كان في بطنها جنين مسلم لا تُدفن بمدافن الكفار، فيتأذى ولدعا بعذابهم، وأنها يجب أن تُدفن وحدها إلخ" (ص ١١٦). ويصل طفيان اللغة الدينية إلى عقل الأطفال الذين شاهدتهم الراوي وهم ينزعون (بعنف) الصليب من على يد أحد الأطفال. وإذا تدخل الراوي لإنقاذه صرخ الأطفال في وجهه "يا قبطي يا وسخ" (ص ٢٦، ٢٥). ويتعرّف الراوي على فتاة تتاجر بجسدها، وقبل إتمام الفعل الجنسي تسأله عن ديانتها، وعندما يقول لها إن اسمه مصطفى تشكك، وتُبرر موقفها قائلة "أصلي بصراحة ما حبش أعمل الحاجات دي مع المسيحيين. حرام" وبعد انتهاء الفعل تستحم وتطلب من الراوي سجادة الصلاة، وتسأله عن اتجاه القبلة، ثم تأخذ أجرتها وتنصرف (ص ٩٤-٩٧). وشريف المهندس في شركة للبترول، يترك البحث عن البترول إلى البحث عن معتقدات الآخرين بمن فيهم والده يوسف حلمي المنتج السينمائي، فيقتحم الشقة وينزع صور الفنانين من على الجدران، ويتكلم بأنه رآه من المال الحرام، وفي آخر لقاء عاصف بين الابن والأب انتقل الأخير إلى العناية المركزة تمهيداً للحظات الموت (ص ٤١، ٤٢، ٦٠). ربط الكاتب بين تغلغل الأصولية الإسلامية في المجتمع المصري وبين الثقافة الوافدة من جزيرة العرب، وأن الأخيرة تقيض للثقافة القومية المصرية. عاش الراوي في بعض البلاد العربية عدة سنوات، وبالتالي استطاع أن يرصد التغيرات التي طرأت على المصريين، فكتب: "استلب الغزو الوهابي على أرض مصر عن طريق حشود المدرسين والأطباء والموظفين وحتى العمال الذين عملوا للترات طويلة بالملكة السعودية ثم عادوا. تغيرت أنماط الحياة بمصر كثيراً. هجرنا تقريباً سماع النلاوة الرائعة الجميلة لعبد

الباسط ومحمد رفعت ومحمد صديق المنشاوي إلخ. صار الناس يميلون بهذوق عام تم إفساده إلى أصوات مفتعلة للحذيفي والسديسي إلخ. بنتا نستمع إلى سرسعات خليجية ونهمل عبد الحليم ولم نكثوم ونجاة. وغزت مطابخنا الكبة والنبولة إلخ. ولم يبق لنا إلا أن نأكل الجراد والضب" (ص ٩٣). ولكن شد انتباهي أن ما ذكره الكاتب عن القرئين المصريين المتميزين أمثال الشيخ محمد رفعت الملقب بـ (قيثارة السماء) ذكره أيضاً الكاتب الفلسطيني يحيى يخلف في روايته البديعة "نجران تحت الصفر" إذ في إشارة دالة ذكر أن المجتمع البدوي في النصف الثاني من القرن العشرين كان يسمع القرآن بصوت الشيخ الحصري (نجران تحت الصفر - دار الآداب البيروتية - ط٤، ١٩٨٨ ص ٤٢).

نسج الكاتب شخصية الراوي بلغة الفن، فقد انطبعته العيشة على علاقاته بأقرب الناس إليه. فهو يعامل أمه بجفاء، رغم أنها هي التي تهتم بشئوننا، ويعترف هو بذلك حيث ذكر "ظلت أُمي حبيسة الشقة لعامين. وقد تكالبت عليها كل الأمراض والعلل ومشكلات شقيقتي". كنت أتركها للجيران يرعونها ويهتمون بها. وأعود ليلاً مترنحاً ومتنثياً. ألقى عليها نظرة واحدة من بعيد دون أن أجرؤ حتى على الاقتراب منها وتقبيلها". ولكن عندما بلغه خبر وفاتها تغيرت حالته الشعورية تماماً، فينتبه إلى أنها "إن توقظني بعد اليوم. رفعت الملاءة البيضاء التي كانت ترقد تحتها بأمان. احتضنتها وقبّلتها وقاوسُ الجيران الذين كانوا يدفعونني بعيداً وهم يصرخون في وجهي: حرام. أحبالاً كثيرة أتمنى أن أدفع عمري كله مقابل أن تعود إلى الحياة ولو ليلة واحدة. أحملها فوق ظهري وأطوف بها العالم". ورغم مرور الشهور على وفاتها، كان كلما دخل الشقة يستنشق رائحة أمه. ويستحضر رائحة طيبخها وتذكراته المخبوءة معها (ص ٥١، ٧٧). والراوي هنا (وربما لأنه يكتب الشعر) كأنما كان يُعيد صياغة ما كتبه الشاعر الكبير عبد الرحيم منصور الذي قال "ما تفسروني حلمي/ أنا بس بأتمنى/ ريحة خبيز أُمي / جايه لي من الجنة". والراوي يُعامل أيضاً شقيقته بنفس الجفاء، لدرجة أنه رفض أن يكتب شقة وسط البلد للورثة. وكان مبزّره هو أن يجعلهم "يتباحثون عليها. ويتقاتل بعضهم والأقوى قذارة وبلطجة يحصل على النصيب الأكبر". ولكنه عندما أدرك أن نهاية حياته تقترب، كتب لأولاد شقيقته شهادات استثمار بمبالغ كبيرة (ص ٢٦٩، ٢٧١)، وأكثر من ذلك فإنه ينتشل كريم من حياة التشرد والصعلكة، ويشتري له محلاً تجارياً ليبدأ حياة جديدة مستقيمة ومستقرة.

ظلت روح هند تطارد الراوي حتى الصفحات الأخيرة من الرواية، هند حبيبته الأثيرة والتي قتلتها دانة من مخلفات حرب أكتوبر. وظلّ يخلط بين هند وباسمين إلى درجة مطاردة الأخيرة بشكل مرضي، على أمل أن تأتيه البشارة التي ينتظرها: أن جسد ياسمين يحمل روح هند. كما ربط الكاتب بين الدانة التي قتلت هند والمسدس الذي أعطاه له يوسف حلمي. هذا المسدس من خصوصيات سعيد (الابن المفضل ليوسف حلمي) جاء لسعيد استدعاء من وحدته العسكرية. خرج مسرعاً ونسي مسدسه. استشهد سعيد في المعركة. ظهر سعيد في أحلام الأب. طلب منه أن يُعطي المسدس للراوي. لعب المسدس دوراً في الإحباط بأن الراوي قد يقتل به مارشا الأمريكية، أو سامنثا. أو أنه سيكون وسيلة انتحار الراوي. يفاجئنا الكاتب أن الانتحار تم بواسطة الحبوب المخدرة. فهاهو مصير المسدس؟ قبل الانتحار يعطي

الراوي المدس للكريم. فما هو المفزى؟ هل يريد الكاتب أن يقول إن كريم هو الأمل؟ وهل الأمل يمكن في السلاح الذي يؤدي إلى القتل والمزيد من الدماء؟ ومن هو العدو المستهدف بالقتل؟ هل هي إسرائيل التي أشار الراوي كثيراً إلى جرائمها ضد الشعبين الفلسطيني واللبناني؟ وهل استمرار الحروب التي عانت منها البشرية طوال تاريخها هي الحل الأمل؟ أسئلة كثيرة يُثيرها المدس رمز القتل والعنف. صحيح أن الكاتب لم يُصرح بأي معنى محدد. وترك للقارئ استخلاص ما يراه. وإن كنت أعتقد أن الراوي (وبالأدق الكاتب) واحد مما يرون ضرورة استمرار الكفاح المسلح ضد إسرائيل. يؤكد ذلك أنه وهو على مشارف الموت رأى الوجوه المحببة إلى نفسه، مثل سامنثا (التي ظلمها في الهداية) وجوليا (خادمة مارشا والتي كان يقسو عليها) وأمه. ثم جمع بين وجه هند التي قتلها الدانة وسعيد الشهيد صاحب المدس، خاصة وأنه ورد على لسان الراوي "نحن في حاجة إلى بحور دم نبذلها في مقابل حريتنا الأبدية" (ص ٢٣٢).

ملاحظات خالفية:

ذكر الكاتب واقعة قرأها الراوي في لائحة المطبوعات الحكومية التي أصدرها السلطان عبد الحميد الثاني عن أحداث الثورة الروسية عام ١٩١٧، مُخلصاً أنه ممنوع الكلام عن المظاهرات والثورات الواقعة في بلاد أخرى، وأن الصحيفة التي نشرت الخبر اكتفت بالقول "حدثت أمس خناقة في روسيا" (ص ١٩٩). وفي تعليق الراوي على الاعتداء الإسرائيلي على غزة رأى أن الرقيب على الصحف (حالياً) يتعامل بنفس منطق الرقيب العثماني، أي منع الحديث عن أحداث غزة (ص ٢٠٧). وهو رأى يخالف الواقع، حيث إن الصحافة وكل الميديا تنشر أخبار أي اعتداء إسرائيلي، حتى في الدول التي تُقيم علاقات طبيعية مع إسرائيل.

يستخدم الكاتب مقولة الثقافة السائدة عن لغة المصريين باعتبارها (عامية أو لهجة) والمقصود بذلك أنها (عامية العربية). يرتبط بذلك قول الراوي إن مارشا (الأمريكية) بعد أن "أجادت اللغة العربية والدارجة والفلاحي إلخ أصبحت تفكر أيضاً باللغة العربية" (ص ١٤٥)، وإذا طبقنا هذا الكلام علينا نحن المصريين (وليس على مارشا الأمريكية) نجد أن العكس هو الصحيح، فرغم أننا نستخدم اللغة العربية في الكتابة وأن كثيرين يستخدمونها في الندوات إلخ فإننا نفكر بالعربي. والكاتب يتبع أسلوب الكتابة الشائعة في الثقافة السائدة، فيكتب "أنا قتلتك" و"تكتيلي" والأمثلة عديدة. في حين أن الكتابة الصحيحة هي "أنا قلت لك" و"تكتب لي".

إن هذه الملاحظات لا تُقلل من أهمية هذا العمل الأدبي البديع، الذي وعى الكثير من مغرقات الشخصية المصرية، وصاغ الكاتب هذا الوعى بلغة الفن. مثل موقف أطفال الشوارع من صاحب معرض السيارات الذي ضرب كريم بقسوة، فكان رد الأطفال هو التبريز ليلاً أمام معرضه، فأصبح يُعاملهم بإنسانية. ومثل موقفهم من رجال الشرطة، حيث كانوا قد استولوا على أحد القصور المهجورة. وحتى لا يتمكن رجال الشرطة من الوصول إليهم، هدموا السلام

المؤدية إلى مداخل القصر. وكان البديل لوحاً من الخشب يستخدمونه عند الصعود والهبوط كما رصد الراوي ظاهرة المرأة المصرية التي يموت زوجها أو تنفصل عنه بالطلاق أو يهاجر زوجها إلى بلاد الغربة، فإنها تفضل تربية الأولاد، وأن الجنس آخر ما تفكر فيه (ص ٢١١، ٢١٠). ومثل وعي الكاتب بقيمة الشاسح المصري، إذ إن سكان الحارة الشعبية التي تربى فيها الراوي، يمارسون السرقة والاحتيال بل والهجوم على أي زائر غريب، ورغم ذلك عندما يرون الراوي مع صديقه الأمريكية ويدخل بها شقته "استقبلتها الجارات يود وعاملنها كما يعاملون عروسة المولد" (ص ٧٩). والرسالة هنا أن المصريين الأميين يؤمنون بالتعددية ويُقدسون خصوصية الإنسان.

ذكر الراوي أن البجعة في أيامها الأخيرة حين تستشرف الموت، تتجه إلى شاطئ المحيط وتنطلق في رقصتها الأخيرة وتُغرّد تغريدتها الوحيدة الشجية ثم تموت (ص ٢٦٥)، وكما أن البجعة تستشرف الموت وترقص رقصتها الأخيرة، كذلك فعل الراوي. فهو أيضاً استشرف الموت، بل إنه حدد لحظة موته، وإن كان لم يرقص كما ترقص البجعة، فإنه استعاض عن ذلك بالوجوه المحببة إليه. وتذهب قراي في الربط بين موت البجعة وانتحار الراوي، إلى أن الشعوب التي لا تدافع عن شرعية الحياة بما فيها من بهجة، مصيرها القناء.

في التبيين السري

مسألة وقت:

بحث إبداعي في المسألة الحكائية



سيد قطب

فعل إنجاز الحكائية:

كل علامة تداولية في أنساق التعبير الرمزية تحل محل شيء ما، أو فكرة ما، أو مفهوم ما، إنها تشير إلى مرجع ما، مثلما تحل كلمة (قلم) محل ذاك الكيان الخشبي أو المعدني الذي نمارس به الكتابة، تحل الكلمات محل الشخصيات والأشياء والأفكار والشاعر والأمراض والأوهام، لدرجة أن أصحاب المعاجم -في بعض الأحيان- لا يعرفون كيف يصفون تلك الأشياء التي حلت محلها الرموز (الأصوات القولية والخطوط الكتابية) ولكن الأمر يزداد صعوبة في علاقة العلامات بمرجعيتها حينما تكون هذه العلامات مؤسسة لأنظمة الفنون، فيدخل الرمز في نسق أكثر تعقيدا.

يرصد منتصر القفاش هذه الحيرة المعرفية التي يواجهها البشر في التعامل القولي في السياقات المختلفة مما يدفعهم لوضع عبارات تعويضية عن سياق مسبق يسمح لهم بالانطلاق في التعامل الاتصالي، فكل تواصل لغوي يفترض معرفة مسبقة، لا تكمن هذه المعرفة فقط في التمكن من رموز اللغة وإنما تتمثل في الخبرة الإنسانية المشتركة بمرجعية اجتماعية تستند إلى متركزات ثقافية نابعة من رؤية ذات جذر عميق ضارب في الذاكرة الجمعية، يقول منتصر: (أو راويه -وسيطه-) في "مسألة وقت": "أشياء موجودة ومعروفة لكنه الأسرع في تذكرها. هذه الصفة يبني عليها يحیی وجوده في هذا المكتب: إجاباته على أسئلة عبد المجيد بأقصى سرعة وبنون الحاجة للعودة إلى الأوراق كانت أهم مؤهلاته في الحفاظ على عمله. وقيس نجاحه في أن تكون المسافة بين الإجابة والسؤال لا تذكر. ما إن يسأله عبد المجيد وهو يتكلم في التلفون مع أحد العملاء عن المتبقي من بضاعة أو موعد وصول كمية ما حتى يسارع يحیی بالإجابة. وكلما كانت أسرع ابتعد مسافة أكبر عن كل الموجودين في المكتب. في بداية عمله عندما كان ينهه المندوبين أحيانا لانخفاض معدل التوزيع، كانوا يحرصون على تذكره بالكلم الذي وزعوه وقيمته كما اعتادوا مع المحاسب الذي سبقه. وفي كل مرة كان يقاطعهم ويغاجهم بمعرفته الأرقام بالضبط. وتدرجيا تخلوا عن تذكره بأي شيء واكتفوا بـ"زي ما انت عارف". "الأستاذ زي ما انت عارف راج. الأستاذ زي ما انت عارف جه" لم يطلق أحد عليه هذا اللقب. لكنه من كثرة ما سمع هذه الجملة منهم شعر كأنها اسمه الجديد. في

مرة خلطه على ورقة بأكملها وهو سرحان. وظل يضغط بالقلم على الكلمات المكتوبة حتى انفصلت حروف عن الورقة كأنها قصت بمهارة. سعد بالحروف التي خرجت مكتملة، وكره -أيضا- مطاردة الجملة له حتى في سرحانه" (منتصر القفاش: مسألة وقت- روايات الهلال- ٧٠٩ ص ١٣-١٤).

النص يسمح بالإنتاج التفسيري النقدي لأكثر من معنى: هناك الحكاية التي قدمها الراوي في النسيج السردى عن عمل شخصية "يحيى" في مكتب "عبد المجيد".. يحيى المحاسب وعبد المجيد صاحب مكتب الاستيراد والتسويق.. وبالمكتب -بالطبع- المندوبون والسلع كما أن هناك من ينافس صاحب المكتب وهناك اللغة المستهلكة التي يروج لديها المندوبون السلع المستوردة ويحصلون منها دخل المكتب.. وليس من شك في أن هذه البنية التعشيلية تسمح بتعدد الدلالات: إنها علامة.. وحدة حكائية.. دال رمزي.. نسق تعشيلي يمكن أن يكون نصا استعاريا، مثل الاستعارة التصريحية في البلاغة، يمكن أن ينطبق على السياق التداولي لسلع مختلفة: سلعة الأدب: إنتاج النصوص وتداولها النقدي في سياق مؤسسي اجتماعي، كما يمكن أن يستدعي الحالة الاقتصادية في العالم الثالث الذي يستورد السلع والأفكار، ويمكن أن يستدعي الوظائف المختلفة التي يمارسها البشر في حياتهم الاقتصادية إذا وضعنا المفهوم التداولي في الاعتبار: فكل نشاط إنساني هو عملية اتصال نفعي أو عاطفي تدور في سياق اجتماعي من أجل إشباع غايات مختلفة. ولكننا نتحدث -الآن- عن عملية الإحلال الرمزي للمرجع الحكائي، إن الحدث المنتهي يعاد إنتاجه في وحدات لغوية، وهذه الوحدات تسمح بسياغته في هيئة يمكن تأملها والتعامل بها. إن هذه العملية ذاتها أشبه بدورة العملة في سوق النقد: فالعملة وحدة رمزية ذات مرجعية، وحدة ورقية أو معدنية لا بد أن يكون لها رصيد في السوق النقدي. لذلك كان اختيار منتصر للمكتب وصاحبه والمحاسب والمندوبين والمستهلكين اختيارا عميقا يطرح دلالات تفسيرية بصد مفهوم التداول العلامى.. مثلما يسمح بفتح أفق التأويل أمام كثير من المعاني التي يحتملها النص مادامت الحكاية وحدة تعشيلية لمحاكاة افتراضية حدثت في السياق الاجتماعي، أو يمكن حدوثها، أو تصورها المؤلف نتيجة فعل إدراكي جدلي بين عاله الذهني والسياس المحيط به، تجلى هذا الفعل في بنية تعشيلية تسعى للإبانة عن صورة تتشكل مع معاشته لصناعة الحكاية. ولعل في نهاية النص السابق ما يشير إلى العملية الرمزية التي يتخذ فيها الكيان الاجتماعي علامة لسانية من السياق الذي يعيش فيه، ويقدر ما يصبح لهذا الكيان وجوده الرمزي الذي ينفى عليه حضوره وشخصيته في عاله (الخارجي والداخلي كذلك) بقدر ما تتحجم الذات الإنسانية في عبارة أو في كلمة يمكن أن تغني عن وجودها الحيوي المتدفق بالمعاني المشحون بطاقة روحية لا يعرف المحيطون بها أسرارها.

في هذا المقطع تتضح لنا قوة اللغة، فاعلية العلامات، إن العلامة تحل محل المفهوم والسياق والمرجعية الحيوية التي تحولت إلى رمز تداولي، بل إن الذات الإنسانية تسعد بتحولها إلى علامة تداولية، يسعد الإنسان حينما يلمس صورته عند الآخرين في عبارة أو جملة أو كلمة، وتعيش الذات في هذه العلامة.. تضغط عليها.. تحاول امتلاكها.. ولكن عملية الامتلاك بين الذات والعلامة متبادلة لأنها جدلية حيوية ولأن الذات تعيش مع العلامات أكثر من معاشتها للواقع الخارجي بماديتها وأشخاصه، وهناك مساحات يدور فيها النشاط الإنساني في مدار العلامات، إنها مساحات تسمح بمزيد من التأمل للوصول إلى معرفة جديدة تتطور بها مفاهيم العلامات، هناك فضاء يحيط بالعلامة يسمح للحركة الذهنية بالاستمرار.. وفي هذه المنطقة تولد دلالات جديدة وتتسع المحتويات الدلالية للكلمات وتؤدي

الاستعارة دورها في عملية إحلال الدوال محل بعضها لوجود وجه شبه بين مرجعية الأشياء أو وظائفها.. هنا يتحرك العقل البدع ممارسا الوظيفة الشعرية والوظيفة التفسيرية للغة معا.. فإذا بالأعمال الإبداعية تعيد قراءة عملية الإدراك الإنساني التي انصبت في قلب اللغة.

وخلال هذه الممارسات الإبداعية ينطلق اللاوعي أيضا في العملية الإبداعية ناطقا برؤيته الرمزية فيما يشبه الأحلام.. هنا نستدعي عبارة منتصر أو الراوي: "في مرة خطه على ورقة بأكملها وهو سرحان.. وظل يفسط بالقلم على الكلمات المكتوبة حتى انفصلت حروف عن الورقة كأنها قصت بمهارة.. سعد بالحروف التي خرجت مكتملة، وكره -أيضا- مطاردة الجملة له حتى في سرحانه." ولا شك أن قوله (وهو سرحان) أو قوله (في سرحانه) من المؤشرات الدالة على وضعية العملية الإبداعية ذاتها، ولا بد أن أشير إلى ملاحظة خاصة بقوة الدال الرمزي وقدرته على إثارة التفكير التأملي في عملية التداول اللغوي في هذا السياق على وجه التحديد: لقد توقفت (أنا) عند عبارة (انفصلت حروف عن الورقة) فكرت في أن هناك خطأ مطبعيا وأن الكلمة معرفة بـ (ال) المهدية التي تشير إلى العبارة السابقة (الأستاذ زي ما انت عارف) التي أصبحت دالا على الشخصية القصصية.. وهذا يتفق مع عبارة (سعد بالحروف التي خرجت مكتملة) ولكنني أعدت التفكير مرة ثانية فلماذا لا يكون هذا التعبير مقصودا؟ لقد انفصلت (حروف) بصيغة الفكرة.. وظلت حروف لم تنفصل.. وسعدت شخصية (يحيى) بهذه الحروف التي انفصلت.. وستظل في الورقة حروف أخرى.. ونصبح أمام بنية تمثيلية للعملية الإبداعية التي تحقق فيها الذات نفسها عبر الرموز.. وستظل العملية مستمرة.. وستظل هناك حروف في الورقة (ورقة الإبداع الروائي أو ورقة التداول الرمزي) وستنفصل حروف تم إنجازها وتحقيق الذات من خلالها.. وستظل اللغة التداولية مؤثرة على البدع (حتى وهو سرحان) لأنها رصيده اللساني.. إن البدع يريد أن يكون كل مايقوله جديدا.. أن تكون أفكاره إبداعا.. تشكيلة النصي غير مسبوقة.. أسلوبه التعبيري متميزا.. ولكن لا بد من أن تكون إبداعاته في الدائرة التداولية.. في سياق التداول المحيط به، فاللغة في مستوياتها الاجتماعية والعلمية والإبداعية ستظل مرتبطة بسياق التداول دائما.. ستظل في منطقة المعرفة المتفق عليها بين أفراد المجتمع حتى يكون هناك قدر من التفاهم المشترك يسمح بصيرورة التداول التي تتجلى فيها أشكال البيان الإنساني.

والفقرة السابقة تسمح بقراءة رواية (مسألة وقت) بوصفها نما لرحلة إبداع الرواية، لقد ظلت الشخصية المحورية تتفقد الحلم حتى آخر النص.. ظلت تبحث عن موضوعها.. ولم يكن هذا الموضوع سوى عملية البحث ذاتها.. وتلك الفكرة توازي فكرة أخرى تعادلتها هي العلاقة الخاصة بين الذات والآخر حين يصبح هذا الآخر ذاتا وفوضوا في الوقت نفسه: إن الأم تحزن لأن الأب الراحل لا يزورها في المنام وتخاف أن يكون غاضبا منها.. تماما مثلما لا يحلم يحبى إلى أن يأتيه الحلم في النهاية.

كانت هناك مساحة من الفناء تسمح للشخصية بمعايشة الموضوع والبحث فيه وعنه.. ظلت شخصية (رنا) محورا تدور شخصية (يحيى) في مداره.. ولا بد أن تكون الشخصية دالا لفكرة ما.. أن تكون رمزا لمرجعية لها وجود خلف الكلمات.. ففي الإبداع القصصي تكون الشخصيات كلمات.. حروفا.. معادلا تشكيليا لأفكار خلفها.. وأحيانا تتداخل الأفكار في الرمز الفني الواحد مثلما يوجد المشترك اللفظي في المعجم، لذلك تظل (رنا) معادلا لأفكار متعددة كلها احتمالية، لكنها متصلة بذات (يحيى) اتصالا وثيقا.. وتظل الشخصيات كلها متصلة بشخصية المؤلف اتصالا روحيا وذهنيا فهي (بنات أفكاره).. وتظل الرموز الحكائية خافية لمرجعية بعيدة عاش المؤلف في قلبها وصاغ من العناصر القصصية نسقا معادلا لها..

وليس معنى ذلك أن المؤلف يمتلك المعنى الوحيد للنص، ففي اللسانيات تسمير الألفاظ في سياق حافل بمنحها دلالات إضافية فيحدث الترادف والمشارك اللفظي والتضاد والاتساع الدلالي والمصطلح. والعلامة في أشكال الإبداع كذلك: تظهر الرواية فتنتقل في منظومة التداول مكتسبة تفسيرات متعددة، ويتأثر المعنى الإبداعي بالنظريات النقدية لعملية القراءة، التي تتأثر بدورها بالنظرية الأدبية العامة في التأليف والتفسير معاً، وبالنظريات المعرفية المطروحة في السياق الحضاري، وبالرحلة الذهنية للمبدع مع الرموز، فهناك جدل بين الوعي واللاوعي من جهة وهناك مغامرات نصية يخوضها المبدع مع عناصر التشكيل الإبداعي في قلب التسق التأليفي النصي، وإذا كان حديثنا هنا نقدياً تنظيرياً تجريدياً فإنما هو ينطلق من الرحلة المعرفية في أفق الرواية: "إن يستطيع تحمل "رنا" بمفرده. وأي شخص لا يستطيع حكاية ما عاشه ويعيشه مع رغبته في هذا سيصل في النهاية مع تراكم الحكايات داخله إلى أن يحكيها دفعة واحدة دون فواصل ولا ترتيب، ستفوز منه، وحتى في هذه الحالة لن يجد من يسمعه، لا شيء سوى أن الحكايات ستنتفض على بعضها بعضاً في محاولة كل منها أن تكون في البداية.

— "طب تعمل إيه؟

ودون انتظار إجابة يحيى، أكمل أحمد بضرورة معاملة "رنا" بذلك لو زارته ثانية في أي مكان أو كلمته في التليفون، ويقنعها بوجود أسباب قوية لقطعه العلاقة ليست هي بالتأكيد من ضمنها.

وجد يحيى مسار الكلام بينهما أفضل مما لو عرف أحمد بموت "رنا"، فهو يراها الآن ليست فقط في قيد الحياة بل يرى ما فعلته بعد موتها على أنه جزء من شخصيتها. وينتظر أن تفعل شيئاً في الأيام القادمة. ومتى سيصارحه يحيى بالحقيقة؟ لا يعرف. ولا يريد التفكير في هذا يكفي أنه يتحدث معه عن "رنا"، ولكن حديثهما بعيد عما حدث" (ص ٣٠).

إن اللقطع النصي السابق هو بنية تمثيلية لعملية الإنتاج الحكائي بين (الأنثى: الراوي/ الآخر: الناقد) مع وجود تحولات تسمح لكل ذات بأن تشغل الموقع الذي تشغله الشخصية الأخرى؛ لأن لكل شخصية حكايتها، لكل شخصية مرجعية نفسية مغايرة، وهذه المرجعية النفسية متصلة بوظيفة ومنهجية وخانة في سياق التداول اللفظي العملي، إن ثنائية (يحيى/ أحمد) تمثل ثنائية (الراوي/ القارئ) والسياق الروائي يقدم هذه المواجهة بذلك: شديد: أحمد يتكلم عن تجربة يحيى.. ينصحه.. يطرح عليه حلولاً لقضية لا يعرف عنها كل شيء.. لقد أخبره يحيى بحكاية تعلن عن تجربته بشكل ما.. لم تكن محاكاة يحيى للتجربة النفسية الذهنية الحيوية (الافتراضية في اللعبة السردية بالطبع) مطابقة لما (حدث افتراضياً).. فالمحاكاة لها منطقها.. والعالم الحكائي له رموزه.. والمساحة المعرفية بين (الحاكمي والمحكي له) فيها فضاء.. فيها اختلاف نوعي يماثل فروق التوقيت بين المدن.. لذلك فالرمز الحكائي الذي يستحضر (المحكي عنه: رنا) يتخذ دلالات مختلفة.. ويتأسس السياق الروائي على مفارقة — كما هو الحال عند منتصر في غالب الأحيان — فصاحب الحكاية يستمع.. ويرى الحديث مطروحاً في قضية أخرى.. ولكنه حديث معرلي مفيد يطرح قضية.. يحتفظ صاحب القصة بحكاياته ويترك للمستمع مهمة الحكى.. تصبح "رنا" علامة تداولية متعددة الأبعاد.. إنها لفظ له أكثر من معنى.. وهي دال له أكثر من مرجعية ومن مدلول.. إن الحديث يدور كما هو الحال في سياقات سوء التفاهم، ولكن سوء التفاهم هنا مقصود.. إن الحكاية لها منطق رمزي.. منطلق من العلامات.. المحاكاة لعبة رمزية تسمح للمؤلف أن يقول ولا يقول وتأخذ باللتقي في مسارات بعيدة.. يصبح المتلقي مؤلفاً ويستمتع المؤلف ويصبح

ناقدا.. عملية تبادلية تدور في سياق حيوي ترقى فيه العلامات بالجدل والتفاعل.. تنشأ فيه معارف إنسانية جديدة.. مع كل قراءة للواقع وللرموز تنمو كيانات نصية في أفق لا نهائي.. يتأملها العقل الواعي بالمنطق الجدلي فتولد النصوص من النصوص.. تولد الحكايات من الحكايات تماما كما يحدث في "ألف ليلة وليلة" التي استهل المؤلف عمله بنص منها متواصلا مع النص القصصي الكبير الذي تخرج منه حكايات لا حصر لها، وفي الوقت نفسه تنمو من قراءة هذه الحكايات نظريات متعددة في التحليل السردى بصفة خاصة وفي فهم أساليب التعبير الرمزي بصفة عامة.. وقد اختار منتصر من "ألف ليلة" نما دالا على الفرق بين المعيارية والفنية: الفرق بين القواعد التي تحكم أداء الأفراد في السياق الاجتماعي غير الإبداعي وتلك القواعد الأخرى التي تتجاوز المعيارية حين تكون الأنساق فنية.. حين تكون الجاذبية التي تصل بين الدوال والمعاني ذات قوة سحرية.. حين تكون المسافات التي يسافر فيها العقل الإنساني المبدع شاسعة ولكنه يقطعها في زمن وجيز حين يقارن الرحلة الإبداعية التي تغلق المنطق الصوري الشكلي الذهني بعملية التفكير التي تحدث من خلال هذا المنطق: "فقال الشاب: يا ملك الزمان أتدري ما بينك وبين مدينتك؟ فقال الملك: يومان ونصف.. عند ذلك قال له الشاب: أيها الملك إن كنت نائما فاستيقظ إن بينك وبين مدينتك سنة للمجد، وما أتيت في يومين ونصف إلا لأن المدينة كانت مسحورة" (ص ٦).

والمدينة المسحورة هي مدينة الفن، هي أفق مسكون بالعاني.. والنوم هو الحلم المنتج للفن.. والوقت هو مساحة الرحلة المعرفية.

وكان توظيف التراث في هذا السياق مدخلا إشاريا يلقي الضوء على ذلك النسق الذي يحمل فلسفة الإبداع، بعمق حدسي وذهني ناتج من قلب النسج النصي لعمل يبحث في خصوصية الشكل السردى الضام للحكايات وليس توظيفاً تقليدياً يستلهم أحد خيوط الحكى أو أحد عناصر الحكاية متخذاً من إحدى الخلايا النصية القديمة وحدة لغزل النص الجديد، لأن مفهوم الإبداع هو أنه جسد له روحه، إنه كيان تنسجه ذات الكاتب وفقا لخيوط روحه ونسيج نفسه، وهذا ما قام به منتصر في "مسألة وقت".

إن "رنا": الرواية.. الحكاية.. الإبداع حيناً والتجربة الاجتماعية حيناً (وهل الإبداع ينزع عن المرجعية الاجتماعية والنفسية؟).."رنا" التي تزور يحيى لمتنحه سرا يظل يستقصي طبيعته إلى أن يرصد ملامح حلمه في النهاية، هي ذات تتحول إلى موضوع.. تجربة تبدأ من حيث انتهت.. تتواصل بالإشارة: "كان معدل الرسائل مرتفعاً جداً، وكادت ناهد تجعل من كل شيء يحدث في يومها رسالة من "رنا" فوقوع صورة معلقة على حائط في بيتها يماثل رؤيتها شخصاً كادت سيارة تصدمه، وكانت الرسالة الوحيدة التي توسلت إليها في حضور يحيى عندما انسكب فئجان قهوتها وهي تجلس معه: "رنا" عايزة تقول حاجة ومش قادرة" (ص ٤٢).

عالم من الإشارات الخاصة بالشخصية الروائية يشير إلى سمة مهمة هي أن البشر لديهم الرغبة في إقامة نظام إشاري خاص يميزهم.. كل إنسان يبحث داخل منظومة الاتصال السباقية الخارجية المحيطة به أو الداخلية بينه وبين نفسه عن علاقات بين الأشياء، عن أبجدية تساعده على الفهم، على جمع التناثرات التي تدور في لاوعيه.. والمبدع بالطبع يمارس هذه اللعبة مع كل تجربة نصية باحثاً عن المشارك الذي يتواصل معه ويلبس روحه في لعبة إعادة الرموز إلى العاني التي يمكن أن تكون صادرة منها.. ويحصل المبدع على نتائج مذهشة ويظل بداخله ذاك اللقد المؤلم حين يجد أن هذه القراءات لم تسلك بالمعنى المعطى في مداره الروحي.. ويعيد النظر في عمله الجديد بحثاً عن خيط آخر يصله بالآخر.

ولدى منتصر القماش قدرة على إدخال فعل إنجاز الحكاية في علاقة مقارنة مع أفعال إنجاز أشياء مادية تحدث في السياق الاجتماعي باستمرار، وذلك ليقوم العقل بالبحث عن التشابهات بين طريفي الاستعارة التمثيلية. والبحث في الاستعارة يزيد الباحث معرفة بمكونات التشبه والتشبه به معا، وبالتالي فإن العقل الإنساني يفهم عالاه عن طريق عملية الإدراك المتماثل بين التشابهات، إن في هذا البحث نوعا من المقارنة التي تعتمد على التوازي، وفي الفقرة الآتية نرى كيف تتم لعبة التفصيل الحكائي: "تذكر التريزي الذي كان يفصل عنده أبوه بنظولناته وبدله. رآه يحيى وهو صغير يخط بالمارك الأبيض خطوطا تشكل ياقة الجاكته. ثم أعاد تحديدها مرة أخرى بحيث صار "شكلا الهاقة" متداخلين على القماش.

— ويمكن نشيقها من هنا شوية.

وخط خطأ كأنه يزحزح قليلا حد الشكل الثاني .

— أنا شايف دي أحسن.

لم يستطع أبوه أن يرى من بين الخطوط المتناسلة من بعضها أية الهاقات أفضل، فمسح التريزي ما خطه ورسم الشكل الذي يفضل، فقال أبوه:

— الشكل اللي قبله كان كويس.

لم يفهم التريزي ما الذي يقصده فاضطر لرسم الأشكال متجاورة.

— دي؟

قالها يحيى وكفه الصغيرة تصل بالكاد إلى الترابيزة وتشير إلى فراغ بين شكلين، اختار أبوه واحدا منهما، بينما التريزي حمل يحيى على ذراعه حيث اتضحت في عينيه كل الأشكال وأصبحت الخطوط البيضاء على القماش الأسود، وسأله التريزي "دي ولا دي؟" فصمت يحيى مفاجأة من السؤال ومن نظراتهما المتجهة إليه، وقبل أن يجيب يحيى أنزله التريزي على الأرض ليكمل اتفاقه مع أبيه" (ص ٥٠-٥١).

لم يبق الأمر عند هذا الحد ففي طريق العودة: "أحس يحيى بوجود شي" بين كفه وكف أبيه. تأكد أنه ليس نقودا ولا منديلا، ربما زجاجة "قطرة العين". وعند القترابهما من البيت أفلت أبوه كف يحيى:

— خد وما تشدش القماش ثاني.

وأعطاه المارك الذي كان التريزي يخط به، فنظر يحيى إلى أبيه منتظرا أن يشرح له لماذا جلب له المارك الذي لم يطلبه ولم يشد القماش بسببه.

— الهاقة الثانية أحسن.

— معاك المارك العب بيه زي ما انت عايز.

رسم يحيى خطوطا متداخلة على بوابة البيت الحديدية.

— شكلها زي كده

لم ينظر أبوه إلى الخطوط، صعد السلم وهو يعد يحيى بشراء سبورة صغيرة ليرسم عليها ما يريد" (ص ٥١-٥٢).

قصة قصيرة عبقرية يمكن تفسيرها نفسيا أو اجتماعيا ويمكن النظر إليها بوصفها نصا مفسرا لطبيعة الإبداع. إنه نص حافل بالرموز والإشارات المعرفية، وبالطبع فهو معادل في كل أحواله- لعملية التبيين الحكائي، أو لفعل تفصيل الحكاية.

ولا بد من ملاحظة تلك الرموز: التسيج.. القماش.. المارك الذي تخط به الكف.. التركيب والاستبدال.. كما أن فيه الأنا والآخر، إن التريزي والأب يتحاوران معا.. إنهما

ساعة وقت _____ 309 _____

المرسل والمرسل إليه الذي تتم بينهما عملية التفصيل.. إنها طرفا المرجعية المعرفية والذوق.. والابن هو المتعلم.. هو الجيل الجديد الذي يبحث عن اختياراته الشكلية داخل هذا النسيج الكبير، حتى الرموز التي قد تبدو ثانوية: (فراغ بين شكلين/ زجاجة قطرة العين/ سبورة صغيرة) لها أهمية كبيرة في عملية إنتاج الحكاية وقراءتها والتعبير الرمزي.

لا بد من الإشارة إلى أهمية شخصية الأب في رواية منتصر. إن منتصر يتحرك من محور ارتكاز يتحرك منه كثير من مبدعي الرواية، وهو محور موت الأب ثم استعادته رمزيا وذهنيا ووجدانيا وسلوكيا: الشخصية المحورية يحى تستعيد تجربة الأب، تحاول قراءتها من جديد.. تحاول فهمها.. تقترب منها، إنها تعيش في "مساحة من الوقت" بينها وبين الأب تحاول في هذه المساحة (المسافة) الاطلاع على نظام العلامات التي كانت شخصية الأب تسيطر فيه. والشخصية المحورية "رنا" لا تظهر في المنطقة التي تصل بين الوعي واللاوعي عند يحى إلا بعد رحيل الأب، وكأنها رسالة ما، كأنها "المارك" الذي يفصل منه روايته، ثم تتسلم شخصية "ناهد" هذا "المارك" الذي يصنع منه الراوي حكاية جديدة تحاول تفسير الحكاية السابقة.

مشروع الروائي:

الحكاية هي الموضوع الذي تطرحه رواية منتصر القفاش "مسألة وقت"، فهي رواية تتحدث عن نفسها، إنها تستدعي مفهوم المعجم الذي نفتحته لكي نعرف معنى الكلمة، هي رواية تفسيرية تدور في أفقها دوال الحقل الدلالي للمفاهيم الحكائية (الألفاظ الخاصة بالأفعال التي تنتج الحكايات بصورة مباشرة حيناً وبالمجاز التمثيلي حيناً آخر)، إن الأفعال الدرامية المتكررة فيها هي أفعال رواية الحكايات من أصوات متعددة: وتصوير الراوي المسئول عن البنية التأليفية للعمل هذه الشخصيات وهي تؤدي فعل الحكاية وتعيش لحظات المحاكاة، مثلما تطرح قضية ما فعل الإبداع الشعري وألفاظه المتداولة في المنظومة الثقافية في فضائها، أو تصور الذات الشاعرة لحظة الإبداع، أو تقدم تلك القصيدة المفترضة مجموعة من الأنماط المعاشة للحظات أداء الخطاب الشعري في سياق التلقي.

من هذا المدخل يصبح التناول النقدي لـ "مسألة وقت" من خلال كونها نصا شارحا لطبيعة الإبداع الحكائي أمرا مشروعاً، ولكن هذه المقاربة لا تصادر البعد الدرامي التصويري للرواية، كما أنها لا تنفي عنها الحيوية المستمدة من عالم يوازي مرجعية الحياة الاجتماعية المحيطة بسياق الإنتاج النصي في الإنشاء والاستقبال.

إن المتن الروائي لوحة تعرض تصور الذات المبدعة للواقع الذي تعيشه داخلها وخارجها بعد أن قامت حواسها وذهنها وحدها بعملية الإدراك، وأصبح لديها جنين يندفع للحياة، ويبحث عن اسم يمنحه هويته، وهذه الذات تقوم بعملية التوظيف الرمزي بما يحقق تجسيدا لصورة معتدة في فضاء ذاكرتها الإنسانية والإبداعية، وهي تسعى من خلال هذه الرموز لطرح قضية إعادة قراءة الواقع بتفاصيله كافة مع كل مصافحة تومض بها صفحات الرواية حين تلمسها بصيرة الآخر.

وحينما نتذكر أسماء أعمال منتصر القفاش السابقة سنلمس تلك العناوين التي تسمح بالحركة الذهنية في مدار ما وراء العلامة.

إن المنطقة المعرفية التي تدور فيها الدوال المحورية للكاتب، أو المفاتيح النصية التي يدير بها المؤلف تنظيم المعمار الروائي ومسارات المعنى الحكائي، هي مؤشرات (علامات سمبويطية) للقضية الأساسية التي ينحو الكاتب للتعبير عنها بأبداعية جمالية يمكن أن تطرح مجموعة من الجمل النصية (القصص والروايات) النابعة من بنية عميقة متصلة بها

اتصالاً وثيقاً، لكي تتم عملية تشكيل المعنى الكامن في فضاء السرد من قبل الذهنية القارئة. بمعنى آخر أكثر بساطة: إن أعمال منتصر القفاش تستند إلى خلفية جمالية وفكرية تحدد طبيعتها وتمنحها حضورها وهويتها.

كان العنوان الأول الذي قدم منتصر القفاش المبدع إلى سجل الحكائين في قائمة مبدعي السرد وكتاب القصة القصيرة هو (نسيج الأسماء) وليس من شك في أن الكاتب الذي اختار لمجموعته هذا الدال يبحث عن هوية العلامات، فالنسيج هو النص.. هو خطوط الطول والعرض التي تحدد توقيت المعاني.. إن التوقيت هو رصد لإدراك الذات للزمان.. أو إدراك الزمان للذات.. فهذه حركة جدلية بين طرفي الإدراك..

وهذه الفكرة هي ذاتها المرتكز الدلالي في (مسألة وقت)..

في (نسيج الأسماء) هناك تجاوز لمفهوم العلاقة الاعتيادية السوسيرية الشهيرة التي تحكم ارتباط الدال بالمرجع وتؤسس للسانيات الوصفية بمعزل عن التاريخ أو رؤية العالم.. وعنوان منتصر لا بد أن يستدعي هذه المنطقة السيميائية.. إن الأسماء هي مفاتيح المعرفة.. ونسيجها خطوط متصلة متناسقة مضى الإنسان في تاريخه يغزلها من محطات الإدراكية التي شكلت خصوصيته.. النسيج هو النص.. والأسماء هي وحدات الأبجدية المعرفية التي تفتح أفق المجتمع الإنساني للتأمل والتعبير والتواصل والتقدم من خلال عملية تفاعل الجماعة الإنسانية الروحي والذهني عن طريق النصوص، إن كل نص يحمل اسماً منحه روحه وشكله ودلالاته، وكل روح مبدعة أنجزت نصاً جديلاً من رحلتها.. من نسيجها، وتظل الأسماء علامات تستحضر هذه الأرواح، ويظل تحليل النصوص بحثاً دائماً عن نسيج الروح المبدعة.

كانت مجموعة منتصر الثانية هي "السراير" إشارة إلى ذاك النسيج الداخلي للروح المبدعة.. إن العلامة التي اختارها للعنوان تستحضر العالم المرجعي الذي تحيل إليه العلامات.. تستحضر العالم الذي يحمل أسرار العقل والوجدان، العالم الذي يتوق العقل لاكتشافه خلف العلامات.

أما المجموعة الثالثة التي نال بها جائزة الدولة التشجيعية في الآداب فكانت "شخص غير مقصود" كانت بحثاً في العلاقة بين الفن ومرجعته، بين الفعل الظاهر والخلفية النفسية التي تم إنتاج الإبداع من داخلها (عملية التبيين الرمزي)، وكانت ثنائية (السببية والاعتباطية) التي سادت في اللسانيات الوصفية فيما يتعلق بالعلاقة بين (الدال والمرجع) بمثابة الخلفية الفكرية للعمل القصصي.

ويظل المعنى لدى قارئ (شخص غير مقصود) معلقاً في تلك المساحة التي تتحول فيها الذات إلى علامة (اسم/كيان رمزي يدل عليها) وتظل المفارقة حاضرة أبداً في عملية القراءة لأن ذاك الشخص غير المقصود الذي لا نرى قصة خاصة به في المجموعة (لا توجد قصة معينة تحمل هذا العنوان) ذاك الشخص حاضر دائماً.. مقصود دائماً.. لأن هناك علاقة روحية بين العلامة والمرجع في الفن.

أما عنوان رواية "تصريح بالغياب" فإنه يستدعي كذلك فكرة ظهور العلامات في مقابل خفاء الذات، إنه يستحضر (السراير) التي تغيب بعيداً بينما تدل الأفعال والأقوال عليها. وكان العمل السابق على "مسألة وقت" هو رواية "أن ترى الآن" وهناك علاقة وثيقة تصل بين العاملين من خلال اسم "رنا"، فهو علامة لغوية دالة على الرؤية، إنه معادل رمزي لعملية الرؤية بوصفها حالة التأمل المعرفي التي تعيش فيها الذات المدركة للإبداع (المؤلف أو القارئ) وهذا هو فعل "التبيين"، فعل إنتاج البیان الإبداعي الذي يمر به المبدع في التشكيل والقارئ في التحليل، فوحدة الفكر سمة مهمة في مشروع منتصر السرد.

تنبيه :

تم تغيير عنوان البريد الإلكتروني للمجلة في موقع Yahoo إلى العنوان التالي :

fossoul2008 @ yahoo. com

أما عنوان البريد الإلكتروني للمجلة في موقع hotmail فباق كما هو.

ونرجو من السادة الباحثين الذين يرسلون إلينا بمقالاتهم ألا يزيد عدد كلمات المقال عن ستة آلاف كلمة.

خطاب من الأستاذة طيبة الإبراهيم
الأستاذة الدكتورة / هدى وصفى رئيسة تحرير مجلة (فصول) الغراء
تحية وتقدير

يقدر سروري عندما حزت العدد رقم ٧١ من مجلة التقدير الأدبي (فصول) في اللف (الخيال العلمي استراتجية سردية)، بقدر ما أثار استغرابي، من أين استقى الأستاذ محمود قاسم معلوماته في (الموسوعة الصغيرة لأدباء الخيال العلمي) كما جاء في عنوان مقاله، هل هو يخمن؟ لن أدلي بمعلومات عن الغير، بل سوف أتحدث عن نفسي فقط، فأقول إن كل ما جاء في المقال الخاص بي بعيد عن التوثيق الدقيق بل هو بعيد عن التوثيق الأمين.

كان بإمكانه الاطلاع على الروايات التي يرى حقوق النشر محفوظة للناسخ (المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع) منذ عام ١٩٩١ إلى عام ١٩٩٨ بدلاً من القول إنها طبعت في الثمانينيات وعلى حساب المؤلف.

لدى عقد تدفيم بموجبه المؤسسة الآتية الذكر نسبة عشرة بالمائة من سعر المبيع، ولكن المؤسسة المذكورة لم تدفم ما ترتب على التعاقد وكان يبلى وبينها قضية.

بالإضافة إلى ذلك لم يورد الأستاذ كل إنتاجي الأدبي والفلسفي والنقدي في مقاله اللينة بالأخطاء التاريخية. فإذا كان قليل الاطلاع في موضوع ما فلماذا يكتب فيه؟

والأكثر من ذلك كيف جاء بذلك التاريخ الهرم ليلادي، وكان الأولى به أن يتصل بالسفارة لمعرفة هذه المعلومة أو يطلب توثيقاً مني.

عندما أحضر إلى مصر سوف أريك جواز سفرى لكي تعرف أن الأستاذ محمود قاسم يخمن معلوماته ولا يستقيها من مصادر موثوقة.

وحتى تاريخ الانتخابات التشريعية في الكويت التي رُفعت لها كان في ٢٠٠٦ وليس في ٢٠٠٧. إذن لا شيء البتة يخضع لصحة التوثيق فيما كتبه، وأنا أرى أنه نوع من الاستخفاف في كتابة التاريخ، أي نوع من التاريخ.

مرفق السيرة الذاتية أرجو نشرها في العدد القادم مع الاعتذار للقراء اللبس الذي ارتكبه الأستاذ محمود قاسم، فهذا أقل محاسبة توجهها المجلة لمثل هذا الكاتب الذي حاول أن تكون كتاباته توثيقية، فلم ير بدا من أن تكون تخمينية. ليس لها أساس من الصحة.

ملحوظة:

سوف أرسل العقد مع المحامي الذي أقام القضية يشير إلى تاريخ التعاقد مع المؤسسة التي نشرت الكتب وشروطه، أما العقد فسوف أحضره معي مكتوب مجلتكم الغراء عندما أزيور مصر في الصيف القادم.

ولك تحياتي الخالصة
طيبة الإبراهيم

السيرة الذاتية - طيبة أحمد الإبراهيم
تعتبر الأدبية الكويتية طيبة الإبراهيم رائدة لأدب الخيال العلمي في الخليج وأدب المرأة العربية عامة.

- فاز مخطوط قصتها القصيرة (سعيدة) بالجائزة الرابعة في المسابقة التي نظمتها وزارة الإعلام الكويتية عام ١٩٧٩ للكتاب الذين لم ينشروا بعد ونشرت في إحدى صحف وزارة الإعلام.

- فاز مخطوط الجزء الأول من روايتها (مذكرات خادم) في العام التالي بالجائزة الثانية من نفس الوزارة، ونشرتها مجلة البيان المحكمة في حينه لرابطة الأدباء في عددها ١٧٥ الصادر في أكتوبر ١٩٨٠.

- القصة القصيرة (حذاري قد تقتل) عام ١٩٨٠ ولكنها لم تنشر إلا عام ١٩٨٦.

مؤلفاتها الروائية :-

١- أول رواية خيال علمي نشرت لها هي رواية (الإنسان الباهت) في جريدة السياسة الكويتية عام ١٩٨٣ مملسة ، ثم نشرت في كتاب وكان ذلك في عام ١٩٨٦ عن دار القبس الكويتية ، وهي رواية في الخيال العلمي تكتبها أول امرأة عربية وإنسان خليجي. وتحدث هذه الرواية عن تجميد الإنسان والتأثير التي تؤدي إلى تغيير مورثاته بيولوجيا مما يؤدي إلى تغيير صفاته الوراثية.

٢- في أواخر عام ١٩٨٩ تقدمت طيبة الابراهيم بعد ما رأت من نجاح روايتها الأولى إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت بمخطوطين لروايتين من الخيال العلمي ، هما : (الإنسان المتعدد) و(انقراض الرجل) لطبعتهما على نفقة الدولة ولكن لظروف الغزو على الكويت ، طبعت الروايتان عام ١٩٩١ في مصر على نفقة (المؤسسة العربية للنشر والتوزيع) مقابل نسبة عشرة بالمائة للمؤلفة.

٣- رواية (القوة السرية) من الخيال العلمي ، أحداثها وسط بين روايتي (الإنسان المتعدد) و(انقراض الرجل) نشرت على نفقة المؤسسة العربية الحديثة عام ١٩٩٨.

٤- رواية (ماتية الزمن) من الخيال العلمي ، وهي خاتمة روايات الاستنساخ البشري وما يؤول إليه من نتائج سلبية على البشرية الطبيعية ، نشرتها مؤسسة دار التعاون الحكومية في مصر عام ٢٠٠٣ على نفقة المؤلفة. وبها اختتمت روايات الاستنساخ البشري.

٥- (الكوكب ساسون) رواية خيال علمي ، أناس يعيشون على كوكب في الفضاء خارج مجموعتنا الشمسية ، له فلسفة خاصة في طرائق معيشة البشر على ظهره وفيه احترام مبهر في توليد الطاقة من جزيء الماء ، نشرته مؤسسة دار التعاون المصرية على حساب المؤلفة عام ٢٠٠٣ .

٦- رواية (ظلال الحقيقة) خيال علمي ، كتبها المؤلفة في باكورة أنتاجها ونشر قبلها ما كتب بعدها ، تجري أحداثها ما بين كوكب الأرض وكوكب آخر.

كانت المؤلفة في بدء نشأتها وعمرها في الثالثة عشرة والرابعة عشرة ، كتبت روايتين ناضجتين تقنيا ولكنهما فليتان بالأخطاء الإملائية واللغوية هما الرواية البيوليسية :

٧- (لعنة المال) وهي رواية لها مغزى تتحدث عنه على الرغم من كونها خيالية ، فقد رمزت للبلاد العربية. وهل كان المال نقمة لمن يكتنيه ومطمحا لمن يقتصر إليه كل هذا تمرده الرواية في قالب اجتماعي رومانسي على الرغم من لعنة المال ، وقد قامت المؤلفة بتنظيم هذه الرواية من أخطاء اللقولة القوية والإملائية دون المساس بتقنياتها وطبعها عام ١٩٩٤ .

٨- والرواية الأخرى هي (القلب القاسي وأشواك الريم) نشرت في القاهرة عام ٢٠٠٤.

٩- (مذكرات خادم) رواية اجتماعية من جزئين ، نشر الجزء الأول عام ١٩٨٦ في الكويت مع (الإنسان الباهت) عن دار القبس ، ثم نشرت الجزئين (المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع) عام ١٩٩٥ .

١٠- البلهاء رواية اجتماعية تعبير امتدادا لرواية (مذكرات خادم) في الزمن والاحداث ، أما البطلة الجديدة فهي شخصية حقيقية من المجتمع الكويتي ، نشرت عام ١٩٩٨ عن (المؤسسة العربية الحديثة) .

وبذلك تكون نشرت للمؤلفة ثمانى روايات من عام ١٩٩١ إلى عام ١٩٩٨ وبعد ذلك اختلفت المؤلفة مع دار النشر المذكورة لعدم تنفيذ بنود العقد ، ولم تستطع تنفيذه إلا عن طريق القضاء المصري العادل.

١١- الكتاب الفلسفي (العوالم الفكرية للشخصية الموهبة) نشرته (مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر) على نفقة المؤلفة عام ٢٠٠٣ يحتوي على مادة جيدة من فلسفة المؤلفة.

١٢- الكتاب النقدي (تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل).

تناولت هذه الدراسة أعمال خمسة من الأدباء هم حسب ورود الاسماء: كوليت خوري (سورية) - صبري موسى (مصر) - أحلام مستغانمي (الجزائر) - دلال خليفه (قطر) - حمد الحمد (الكويت).

رد من محمود قاسم

الأستاذة الدكتورة / هدى وصفي

رئيس تحرير مجلة فصول

تحية ، وبعد ،

رغم اللهجة الحادة للسيدة طيبة أحمد الإبراهيم في ردّها حول ما جاء من معلومات في موسوعة أدباء الخيال العلمي المنشورة في عدد سابق من مجلتكم، فإنني أرى أننا كأدباء وكتاب نعيش في جزر معزولة، من المعلوماتية، وأننا في حاجة إلى مصادر المعلومات من أصحابها، ومهما كان صدق المصادر، فإن صاحب الشأن هو الأصدق، ولتت كل الكتاب العرب في مجال الخيال العلمي، وفيه يرسلون إلى مجلتكم، أو إلى بريدي الإلكتروني سيرهم الأدبية والذاتية ولن تكابر ونقول إن معلوماتنا هي الأصدق، أما معرفتي الخاصة، فإن سلسلة الكتب التي تنشرها المؤسسة العربية الحديثة باسم "أدبيات" تقوم على أساس مساهمات المؤلفين في النشر، ولا أعتقد أن هذا من العيب طالما أن الكتاب يصل إلى القارئ

ولكم الشكر

محمود قاسم

تعقيب من المجلة

عملاً بحق الرد والتزاماً بقيم البحث العلمي ننشر هنا رسالة وصلت إلى المجلة من الكاتبة طيبة الإبراهيم، تنطوي على تصحيح معلومات عنها نشرت في العدد ٧١ ، ورد الكاتب محمود قاسم صاحب المقال الذي جاءت به هذه المعلومات التي رأت الكاتبة أنها غير دقيقة. ونشكر للكاتبة ما جاء في رسالتها من تصحيح لمعلومات تهم جموع الباحثين، كما نشكر لمحمود قاسم اهتمامه بالرد واعتراؤه بما جاء في رسالة الكاتبة. وليس لنا غاية من ذلك سوى دقة التوثيق والأمانة العلمية.

دوريات إنجليزية
ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية
دعاء سليمان

دوريات عربية
ماجد مصطفى

رسائل جامعية
ماهر شفيق فريد

الشعر العراقي في أزمة التسعينيات:
دراسة في التوجهات والتكوين
عرض فاطمة حمدي

ملتقى القاهرة الرابع للإبداع
الروائي العربي ٢٠٠٨
متابعة: أحمد عبد العظيم

السفاح التغلبي: حياته وشعره
محمد عبد الحميد سالم / عرض: سعاد صايح

فصول، فتت
ماجد مصطفى



دوريات إنجليزية



ماهر شفيق فريد

فى عالم جوزيف كونراد

جوزيف كونراد (١٨٥٧-١٩٢٤) روائى بولندى الولد إنجليزى الجنسية، تعلم الإنجليزية على كبر وأتقنها حتى أخرج بها روائع من قبيل "لورد جيم" و"توسترومو" و"قلب الظلمات"، والتحق بالأسطول التجارى البريطانى حيث أبحر إلى أماكن مختلفة من العالم كانت زادا لخياله ومادة لكثير من قصصه. وقد كتب عنه برتراند رسل فى كتابه "صور من الذاكرة ومقالات أخرى" يقول :

"كان يتكلم الإنجليزية بلكنة أجنبية واضحة جدا ولم يكن يظهر على سلوكه أى أثر يوحى بالبحر. كان أرسقراطيا بولنديا إلى أطراف أصابعه وكان شعوره نحو البحر ونحو إنجلترا أشبه بالحب الرومانتيكى - يتباعد إلى درجة تتيح للحب ألا تشويه شائبة. وقد بدأ حبه للبحر وهو بعد صغير جدا، فلما قال لوالديه إنه يرغب فى العمل فى البحر دفعوه إلى البحرية النمساوية. إلا أنه كان يريد المغامرة فى البحار الحارة والأنهار الغريبة المحفوفة بالغابات المظلمة، وهذا ما لا تتحبه له البحرية النمساوية. وقد تلقى أبواه بالفزع نبأ بحثه عن عمل فى البحرية التجارية الإنجليزية ولكنه لم يكتسرت ولم ينثن عن عزمه" (ترجمة أحمد إبراهيم الشريف).

هذا الروائى هو موضوع مقالة نشرها "ملحق التايمز الأدبى" The Times Literary Supplement (٢٧ فبراير ٢٠٠٨) من قلم مايكل جورا وهو محرر كتاب "مختارات من كونراد" (٢٠٠٧) ويعمل بتدريس الأدب الإنجليزي فى كلية سميث. ومناسبة المقالة هى صدور عدد من الكتب من تأليف كونراد عنه.

وأول هذه الكتب الأجزاء ٦، ٧، ٨، ٩ من "مجموعة رسائل جوزيف كونراد" بتحرير لورنس ديفيز وآخرين وتغطى الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩٢٤ فضلا عن رسائل لكونراد لم تجمع من قبل (الناشر : مطبعة جامعة كامبردج). ومن هذه الرسائل نعلم أن كونراد التحيل الأشيب عانى أمراضا كثيرة فى حياته : النقرس، والملاريا (وقد أصيب بها فى أفريقيا)

وكانت تصيبه بنوبات من الحمى يصرخ معها باللغة البولندية. كذلك أصعب بالدوسنتاريا والإنفلونزا، وفي نهاية المطاف بذبحة صدرية، فضلا عن شكل من الاكتئاب ظل ملازما له على الدوام تقريبا، وقد أعقبه انهيار عصبي كامل في عام ١٩١٠ بعد أن انتهى من تأليف روايته السامة "تحت أمين غريبة" (نشرت في ١٩١١).

أضف على ذلك أن أطفاله مرضوا مرضا شديدا أثناء كتابته روايته "العميل المرمي" (١٩٠٧) في فترة لم يكن يملك فيها مالا كافيا لدفع فواتير الأطباء والدواء. وكانت زوجته جسي تعاني من آلام مستمرة وقد أجريت لها - على امتداد عشرين عاما - سلسلة من الجراحات على ركبتيها. وعرف ابنهما بوريس - الذي اشترك في الحرب العالمية الأولى - آثار التعرض للغازات السامة وصدمة القذائف (وهي - بتعريف قاموس "المورد" - اضطراب عصبي أو عقلي يتميز بفقدان الذاكرة أو الكلام أو البصر يصاب به بعض الجنود من جراء خبرة الحرب).

وقد وافق العام الماضي (٢٠٠٧) ذكرى مرور قرن ونصف على مولد كونراد. وصدر بهذه المناسبة كتاب عنوانه "حيوات جوزيف كونراد العديدة" من تأليف جون ستيب، كما أعادت سلسلة بنجوين طبع أعماله الرثيسة، وأتمت مطبعة جامعة كامبردج نشر رسائله الشخصية. وقد عرف كونراد - الذي ظل بعيدا عن الأضواء طويلا - الشهرة في سنواته الأخيرة (بعد أن كان قد نشر كل أعماله المهمة، ونمت أعماله الأخيرة على تدهور في قواه الخلاقة) وحول عدد من أعماله إلى أفلام سينمائية أو اقتبس للمسرح، وقام قبل وفاته بخمسة عشر شهرا بجولة في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٣، وعرض عليه راسزي مكدونالد رئيس وزراء بريطانيا لقب "سير"، كما عرضت عليه جامعتا كامبردج وأكسفورد درجات فخرية، ولكنه رفض هذا كله. ولكنه ظل حريصا على أن يظل اسمه مذكورا لدى الأجيال التالية.

ومن أعمال كونراد التي أعيد طبعها كتابه المسمى "ملاحظات عن الحياة والأدب" (صدر لأول مرة في عام ١٩٢١) بتحرير جون ستيب. ويتضمن هذا الكتاب مقالات عن تورجنيف وستفن كرين ومقالات سياسية الطابع مثل "إعادة زيارة بولندا"، ومقالتين عن فرق الباخرة تايتانيك، وتأملات في مجرى التاريخ الأوروبي - تغذيها كراهيته لروسيا - تحت عنوان "الأوتوقراطية والحرب".

أما كتاب جون ستيب "حيوات جوزيف كونراد العديدة". فيصنّف قصة كونراد لحياته إلى ثلاثة أقسام: بولندا وبحارا، وكتابا. ويمكننا أن نضيف أيضا: وزوجا، وأبا، وصديقا، وكلها أدوار اجتماعية أغنت فنه القصصي. وتظل هناك جوانب من حياته لم تدرس بعد بدرجة كافية: مثل طفولته وزواجه. إننا بحاجة إلى رجل له بصيرة دوستوفسكي - الذي كان كونراد يكرهه - ليلقي الضوء على الاضطرابات الوجدانية وألوان الحرمان التي عرفها كونراد في صباه. لقد كان الجزء الذي يعيش فيه من بولندا واقعا تحت الحكم القيصري. وعندما أدين أبو كونراد لدوره الثاوي في انتفاضة وطنية فاشلة مضى الابن والأم مع الأب إلى منفاه شمال - شرقي موسكو. وتوفيت أم كونراد بدهاء المصدر عندما كان في الخامسة، وأبوه عندما كان في الثانية عشرة. وقضى السنين التي تخللت هاتين الوفايتين في بيت تلوو شارات الحداد.

وآخر هذه الكتب يحمل عنوان "كونراد في القرن الحادي والعشرين" من تحرير كارولام. كابلان وآخرين، ويضم مقالات بأقلام سبعة عشر دارسا تتناول جوانب مختلفة من عمله : عن رواية "قلب الظلمات" (التي هاجمها الروائي النيجيري تشينوا أتشيبي في محاضرة له عام ١٩٧٥ بوصفها عملا عنصريا)، وعن تداخل الحداثيّة والدعائية في فنّه، وعن أثره في كتاب جنوب أفريقيا اليوم، وعن رواية "العويل السرى" في ضوء أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وعن مفهومه للذكورة في رواية "تحت أصين غريبة". كذلك يضم الكتاب مقابلة عن كونراد أجراها بيتر ماليوس مع الناقد الراحل إدوارد سعيد وذلك قبل وفاة هذا الأخير في ٢٠٠٣ بفترة قصيرة.

صمويل بيكيت ومسألة اللغة

وفي العدد نفسه من "ملحق التاييمز الأدبي" مقالة عن مراوحة صمويل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) بين استخدام الفرنسية والإنجليزية في كتابة أعماله. والمقالة من قلم مارينا وارشر أستاذة الأدب بجامعة إسكس البريطانية ومؤلفة "آليات وعجائب : مقالات عن الأدب والثقافة" (٢٠٠٣) و"اجتماع الأوهام : رؤى الروح والاستعارات والوسائط حتى القرن الحادي والعشرين"، وتعكف حاليا على وضع كتاب عن المسرح.

تقول الكاتبة : لقد عمد بيكيت (الأيرلندي المولد والذي كانت لغته الأم هي الإنجليزية) إلى الكتابة بالفرنسية لكي يقطع الحلة بين الكلمة والعالم. إن الكتابة بلغة أجنبية تنقلنا إلى مستوى آخر من الكهونة وتحدث أثرا أعمق في أجهزة استقبالنا العصبية بصوت الحرف وشكله، وتحزرننا - حين لا نعرف هذه اللغة - من قابلية الكلمة للفهم.

كذلك أدرك بيكيت أن الكتابة بالفرنسية خليقة أن تحرره من تأثير جيمز جويس الطاغى. وإذا قارنا روايات بيكيت "ميرفي" و"وات" وأولى قصائده بالإنجليزية بأولى قصائده بالفرنسية لوجدنا هذه الأخيرة تنتم بالإيجاز والصرامة والعطل من الزينة.

وتعتقد الكاتبة مقارنة بين بيكيت ومالارميه في هذا الصدد. كان كلاهما مدرسا للغة : مالارميه مدرس للإنجليزية في مدراس ليسيه مختلفة، خارج باريس في البداية ثم في العاصمة، وبيكيت مدرس للفرنسية في كلية كامبل بمدينة بلفاست. وذلك لمدة تسعة أشهر تيمية في ١٩٢٨. وبعد أن قضى بيكيت عامين محاضرا في الأدب الإنجليزي بكلية المعلمين العليا في باريس فندا محاضرا في الأدب الفرنسي بكلية الثلاث في مدينة دبلن. لم يكن أيهما محبا لمهنة التدريس : فبيكيت - الذي كان كاثوليكيا - كان يؤنب لحضوره متأخرا، ومالارميه كان موضع نقد مستمر من مفتشية وزرأسائه وثلاثة لأن فصوله تعميها الفوضى. ولكن الفهم الشكلي للغة، نتيجة للتدريس والترجمة، قد أضفى على شعر مالارميه وعلى نثر بيكيت شغافية وتحكما وإيجازا وريننا، وفي حالة بيكيت - بوجه خاص - كان محركا للوجدان وراء تراكيبه الجلية ومعجمه اللفظي ذي الطبقة الصوتية المثالية.

وقد وضع مالارميه ثلاثة كتب عن اللغة الإنجليزية تعد من أصايب الأدب لأنها تكشف عن قصور معرفته بهذه اللغة واستخدامه تعبيرات غريبة يحسبها جزءا منها. وثالث هذه الكتب يحمل عنوان "الكلمات الإنجليزية" (١٨٧٧) ويبدأ بمقالة طويلة في علم اللغة يناقش فيها العلاقات بين الصوت والمعنى، مقيما نوعا من التراسل بينهما يذكرنا بمسوداته رنيو عن حروف اللين ويكشف عن ولع مالارميه بالجناس الاستهلاكي وتوافق الحروف

ماهر حليق فريد

المتحركة ومحاكاة الكلمة لأصوات الطبيعة، وكلها أمور متوقعة من شاعر مثله . إن اللغة عنده كون غامض، ومكان غريب يلوح فيه أن أنساقا سابقة الوجود، لا ندرکها إلا بغموض، تنطق بوجود هارمونية أصيلة.

وفى مسرحية بكيت "فى انتظار جودو" نجد أن لكى - الذى ظل معتود اللسان حتى نهاية الفصل الأول - يتدفق بهيل من الكلمات : كلمات تستعصى على الفهم، مع مقاطع لا معنى لها تتخلل هذا التدفق، مثل كلمة "كواكو" Qua Qua - تتكرر هذه الكلمة أيضا فى رواية بكيت للسماة "هكذا الحال" - بما يبرز افتقار الخطاب العقلانى إلى المعنى. وفى كلمة "كواكو" ما يومئ من بعيد إلى مصطلحات الفلاسفة المدرسين (الإسكولائيين) حين يلتون فى قضايا التسمير ومسائل الخير والشر فى السلوك. ومن ناحية أخرى توحى الكلمات بالأصوات الغامضة التى تصدرها الحيوانات (كبطيطة البط) :

" بالنظر إلى الوجود الذى عبرت عنه أعمال بانشر وواتان عن إله بشرى كواكو بلحية بيضاء كواكو كواكو خارج حدود الزمن وبلا امتداد الذى من أعالي حدود الخمول الإلهية والأثامبية الإلهية والأناسيا الإلهية يحبنا حبا عظيما مع بعض الاستثناءات لأسباب مجهولة ولكن الزمن سيكشفها وسيعانى مثل ميراثنا الإلهية مع أولئك الذين لأسباب مجهولة ولكن الزمن سيكشفها يتغمسون فى العذاب ويتغمسون فى النار تلك النار وهذا اللهب للذين إذا استمروا ومن الذى يشك فى ذلك فسوف يشعلان السماء أى ينقض الجحيم على السماء الزرقاء والهادئة هدوءا هادئا الذى بالرغم من كونه متقطعا إلا أنه أفضل من لا شئ.. " (ترجمة د. فايز إسكندر).

إن لكى يحاكى هنا حذقة الإسكولائيين محاكاة ساحرة وذلك بتأملاته اللاهوتية الحافلة بالبذات والتوريات والصور الداعرة وإحباءات الغائط أو البراز. ولكن كلماته تترد بنا إلى مشهد من "تحولات أوليفد حيث نجد أن الربة ليتو، بعد أن ولدت التوأمين الإلهيين أبولو وديانا، تذهب للاستحمام فى بركة ولكن رجلا من الفلاحين يذبحونها عن البركة، غير ملقين بالا لتوسلاتها، فتدعو السماء - التى تجيب دعاءها - أن تمسخهم ضفادع :

" عندئذ تغلب غضب لاثو على عطشها، ولم تعد راغبة فى ثورة غضبها أن تهدد وقتها فى استعطاف قوم مجردين من الرفق أو فى طلب شئ منهم، ورفعت يديها إلى السماء وصاحت بهم قائلة : "فلتعيشوا إلى الأبد فى هذا المستنقع". واستجابت السماء لدعائها، وإذا الفلاحون يقعون أسرى رغبة الغوص فى أعماق الماء ثم الطفو على سطحه، أو إخراج الرأس أو القفز حول الشط ومع بقاء ألسنتهم سليطة اخشوشنت أصواتهم وانتفضت حلوقهم واتسعت أفواههم التى تطلق السباب واختفت أعناقهم واتصلت رءوسهم بأكتافهم، واخضر لون ظهورهم بينما ابيضت بطونهم التى صارت أكبر أجزاء أجسادهم. وتحولوا إلى ضفادع تقلز حول المستنقع الملى بالأحوال" (ترجمة د. ثروت عكاشة).

كذلك تنظر خطبة لكى إلى "جحيم" دانتي - وهو من المؤثرات الكبرى فى فكر بكيت وفنه - حيث الخطاة يغمسون فى "مستنقع أسود" بارد عميق إلى الحد الذى يمد أفواههم. لقد أخذ بكيت من دانتي لوحته الدرامية لأبدان معذبة، تدور فى دوائر تكرارية أبدية حيث الجحيم حاصر أبدى. إن اللغة تنهار فى الجحيم كلية إذ يرتد الشياطين والخطاة إلى العناصر التى تعذبهم وتسجنهم. واليزد الذى يسلم والمطر المتجمد فى الدائرة الثالثة للجحيم تجعل ذوى البطنة (وهى من الخطايا السبع المهلكات) يعوون كالكلاب. وفى مواضع أخرى

تتواصل شخصيات دانتى لا بأفواها وشفاها وإنما بأعينها وحواجبها الكثة. ولكن البدن الخاطىء عند دانتى يتكلم أيضا من خلال فتحاته السفلية، خاصة الشرج، كما فى خاتمة الأثشودة الواحدة والعشرين :

"واتجهوا [الشياطين] للسير على الشاطئ الأيسر، ولكن كان كل منهم قد ضغط لسانه من قبل بالأسنان صوب القائد، للإشارة، وجعل هو من عجزه بوقاً" (ترجمة حسن عثمان). لقد خلفت هذه الأثشودة أثرا باقيا فى بكيته. وتوحي أسماء الشياطين المتنافرة الحروف الخشنة الرنين : لبيبيكوكو، دارجينياتزو، تشيرياتو، جرافيكاني، فارفاريلو، روبيكانتى، إلخ.. يفتح أصحابها وأخلاقهم وأفعالهم ، ويحتاج النطق بها إلى درجة من العنف فى إدارة اللسان داخل الشدق.

كذلك يمتص بكيت الأثشودة السابعة من "جحيم" دانتى حيث نفوس من غلبهم الغضب تقاسى عذابا متمثلا فى فقدان الصوت، أو كما يشرح فرجيل للتلميذ دانتى : "أريد كذلك أن تعرف فى ثقة أن قوما تحت الماء يتنهدون، وملأون بالفقايع هذا الماء عند السطح، كما تنبؤك عينك، أنهما اتجهت. يقولون وهم لاصقون بالوحل : "كنا بائسين فى الهواء الحبيب، الذى تسعده الشمس، وقد حملنا فى جوفنا دخان الكسل. ونحن نحزن الآن فى هذا المستنقع الأسود". يتحشرج هذا اللحن فى حناجرهم، إذ لا يستطيعون قوله بالفاظ كاملة" (ترجمة حسن عثمان).

وتتلاقى فى كتابة بكيت جدائل متعددة: الاضطراب اللفظى، الصوت العضوى الذى يشفى على أن يكون كوديا، علاقات المعنى (لون السواكن)، المعاناة البدنية إذ يلتقى قوسا حرف الشيوخة وهذر الطفولة.

وقد عد تيرى إيجلتون بكيت جزءا من موروث اللاهوت البروتستانتى فى القرن الثامن عشر، وهو الموروث الذى يؤكد النفى بوصفه حضورا. إن تكشف بكيت وقصده فى استخدام الكلمات يسعيان إلى إبقاء الخروج إلى حيز الوجود على مبعدة، أو ميل الصور - لفظية وبصرية - إلى التجسد. وفى نصه المغز المسمى "فيلم" - وهو يستغرق ستا وعشرين دقيقة فحسب - يسوق بكيت قول الفيلسوف الأيرلندى اللامادى الأسقف باركلي : "الوجود إدراك" (أو "أن توجد يعنى أن تدرك". انظر فى هذا الصدد كتاب الدكتور يحيى هويدى عن باركلي فى سلسلة "توايغ الفكر الغربى"، دار المعارف).

كافافيس شاعر التأمل والتاريخ والإيروطيقا

ومن "ملحق التاييز الأدبى" تنتقل إلى "مجلة لندن للكتب" London Review of Books (٢٠ مارس ٢٠٠٨) حيث نجد مقالة عن الشاعر اليونانى السكندرى قسطنطين كافافيس (١٨٦٣-١٩٣٣) بقلم تشارلز سيميك، أمير شعراء الولايات المتحدة الأمريكية فى يومنا هذا، وقد صدر له فى هذا العام ديوان عنوانه "ذلك الشئ الصغير". وعنوان المقالة "نوع من الحل" عبارة مقتبسة من قصيدة كافافيس المسماة "فى انتظار البرابرة". يقول يحيى حتى فى مقالة له بجميدة المساء (١٩٦٧/١١/٢٧) عن قصائد شاعرنا : " ما أسهل الكلمات، ما أبسطها، ما أعذبيها، المعانى مبرأة من التعقيد ومن الشطارة. ليس الهم فى هذه القصائد ما نقوله، بل ما تتم عنه، تحسب أنك تقرأ حكاية من حكايات كل يوم.. عن لقاء عابر، عن ليلة تضيئها الشموع فإذا بما تقرأ هو فى الوقت ذاته خلاصة مأساة الإنسان إزاء قدره،

تلطفه على الموت وخوفه منه، إزاء خشوعه لخالفه وعته عليه، بل ورفضه أحياناً. لم أر في غير هذه المعلقة الذهبية الصغيرة التي يدينها كافافيس إليك، بها رحيق يستيك به، مثل هذا البحر الزاخر بالأحاسيس عنده : كل ومضة شمس، وكل قطرة عصارة ألف ألف عنقود، هذا هو الشعر في بساطته وإنسانيته" (حقى، أنشودة للبساطة : مقالات في فن القصة).

ويقول سيميك - ولا أحسبه قد جاء بأحسن مما قاله كاتبنا الراحل العظيم في سطور قلائل : إن كافافيس - وإن يكن رجلاً واسع العلم - لا يكاد يكون قد تلقى تعليماً رسمياً يذكر، لقد التحق لفترة قصيرة بمدرسة للتجارة في الإسكندرية، ويبدو أن هذا كان كل ما تلقاه من تعليم. كان له معلم للغة الفرنسية في صباه، وربما معلم للإنجليزية أيضاً، حيث إنه خلال السنوات التي قضاها في إنجلترا - بين سن التاسعة وسن الرابعة عشرة - لم يتعلم الإنجليزية فحسب وإنما اطلع أيضاً على تراثها الشعري وكتب أولى قصائده بالإنجليزية. ويقول من عرفوه في تلك الأيام إنه كان يتكلم اليونانية بكتنة إنجليزية خفيفة. وفي بيت جده بالقسطنطينية واصل دراسته للغات وقرأ دانتي في الأصل الإيطالي. والأهم من ذلك أنه شرع في قراءة الشعر اليوناني الحديث وبدأ اهتمامه الذي لازمه طوال حياته بالتاريخ البيزنطي والهيليني يتبلور. ومن هذا التاريخ استمد مادة كثير من قصائده. ومن بين الشعراء الملتجئين إلى ذلك الوروث أعجب بصفة خاصة بشعراء الإيجراما الأقدمين وسيمونديز وكاليماكوس وملياجر ولوكيان. وأدى به اهتمامه باللغات إلى قراءة يسانس بسيهاريس، اللغوي والوطني المشهور الذي سخر من الشعراء الذين يستخدمون خليطاً مهجناً من الألفاظ اليونانية القديمة والحديثة ودعاهم إلى استخدام اللغة الحية التي يستخدمها الناس فعلاً. دامت فترة تدريب كافافيس - على وجه التقريب - من ١٨٨٢ إلى ١٩٠٣. وأثناء هذه السنوات وقع - في فترات مختلفة - تحت تأثير شلي وكيتس وهوجو والرمزيين والبارناسيين الفرنسيين فضلاً عن الشعراء اليونانيين الرومانسيين.

كان في الواحدة والأربعين عندما ظهرت أربع عشرة قصيدة له في كتيب عام ١٩٠٥. ثم صدرت طبعة مزينة من هذا الديوان - بإضافة سبع قصائد أخرى - في ١٩١٠. وظهر له المزيد من القصائد في السنوات التالية، مرتبة إما من حيث الموضوع أو من حيث ترتيبها الزمني. ورغم أنه - فيما يقال - كان يكتب حوالى سبعين قصيدة في السنة، فإنه لم يكن يحتفظ منها إلا بأربع أو خمس قصائد ويدمر البقية. كان يكتب أشعاراً فضفاضة من بحر الأيامب، مقفاة أو بلا قافية، ولكن ما من قصيدة له كانت تخلو من البناء. وإذا مشيت السنون بدأت قصائده تظهر في مجلات صادرة في الإسكندرية أو في بلاد اليونان. وفي البداية نال من التقدير في الخارج أكثر مما ناله في وطنه، حيث إن الخليط الذي كان يستخدمه من اللغة الأدبية واللغة العامية قد لاح بشعاع لكثير من النقاد اليونانيين. وشأت العناية الإلهية أن يلتقي في ١٩١٥ م. فورستر الذي كان قد تطوع في الصليب الأحمر وتمركز في الإسكندرية أثناء الحرب العالمية الأولى. وقد رتب فورستر لظهور أول ترجمات لقصائد كافافيس إلى الإنجليزية، وقدم شعره إلى أدباء كبار مثل ت. س. إليوت ود. ه. لورنس. وفي هذه الأثناء كان كافافيس يكتب قصائد بالغة القوة ربما كانت أشهرها قصيدته المسماة "في انتظار البرابرة" وقد كتبها في نوفمبر ١٨٩٨ ولكنها لم تطبع إلا في ١٩٠٤ وهذا نصها :

- "ما الذي نفع في انتظاره ونحن محتشدون في الساحة العامة ؟

إنهم البرابرة. فهم اليوم قادمون..

- ولماذا توقف مجلس الشيوخ اليوم عن ممارسة مهامه؟ لماذا ظل أعضاء المجلس ساكنين يغير أن يقوموا بسن القوانين ؟
لأن البرابرة اليوم قادمون

- وما جدوى أن يشرع أعضاء المجلس في سن القوانين ما دام البرابرة بمجرد وصولهم سيقيمون بسن ما يمن لهم من قوانين ؟

- ولماذا استيقظ الإمبراطور في ساعة مبكرة من الصباح ؟ ولماذا يتخذ الآن مجلسه عند بوابة المدينة متريعا فوق عرشه متشحا بزيه الرسمي مرتديا تاجه الملكي؟

لأن البرابرة اليوم قادمون.. ولقد أعد الإمبراطور العدة لاستقبال زعيمهم.. بل إنه الآن يتأهب كي يقدم له شهادة من الرق دونت عليها ألقاب ورتب رفيعة يخلعها عليه.

- ولماذا هلّ الفصلان برفقة سائر الحكام في عبايات قرمزية مطرزة ؟ ولماذا تَحَلَّوْا بأساور مزينة بالجواهر وخواتم تبرق بفصوص الزمرد البراق؟ ولماذا يمسكون اليوم بصولجانات ثمينة موشاة بالفضة والذهب ومرصعة بالأحجار الكريمة ؟

لأن البرابرة اليوم قادمون.. ومثل هذه الأحجار البراقة تبهرهم وتذهل أبصارهم.

- ولماذا لم يحضر مشاهير الخطباء وأساطين المتحدثين ليقولوا بخطبهم وليتشددوا مثل سابق عهدهم بالفاظهم الرنانة؟

لأن البرابرة اليوم قادمون.. ولأن السأم ينتابهم من الفصاحة ومن أساليب البيان.

- ولماذا استبد الللق فجأة بنفوس الناس ولماذا عمهم الارتباك؟ ولماذا اكتست الوجوه بالمعوس؟ ولماذا أقفرت الطرقات وخلت من الناس الساحات؟ ولماذا قفل الجميع راجعين إلى منازلهم وهم واجمون وفي التفكير مستغرقون ؟

لأن الليل أسدل أستاره بغير أن يصل البرابرة.. ولأنه جاء من أقصى حدود الدولة نفر يعلنون أنه ما عاد للبرابرة وجود..

- ولأن .. ترى ماذا سيكون من أمرنا بغير برابرة ؟ ألم يكن هؤلاء البرابرة بمثابة حل على أية حال ؟

(ترجمة د. محمد حمدي إبراهيم).

لقد قرأ كافافيس كتاب المؤرخ الإنجليزي إدوارد جيبون "اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها" في السنوات ١٨٩٣-١٨٩٩. وترك مذكرات تحوى اختلافاته في الرأي معه، إذ ساءه أن جيبون كان ينظر بعين الأزمراء إلى بيزنطة وإلى المسيحية. وفي الوقت ذاته غدت نظرة جيبون إلى التاريخ، وهي نظرة قائمة على التوراة الساحرة، هي عين نظرة كافافيس. لقد شغته التوراة الساحرة من كل من كتابة التاريخ على الطريقة الرومانسية ومن صوفية الشعراء الرمزيين، وصنعت منه شاعرا حديثا. وفي قصيدة "في انتظار البرابرة" نجد وصفا - مازال صادقا حتى يومنا هذا - لأى دولة تحتاج إلى أعداء - حقيقيين أو متخيلين - كعذر مستمر تبرر به ضعفها، وحيث المدافعون يستسلمون حتى قبل أن يظهر العدو على الأبواب. وقد قال كافافيس عن نفسه : "إنى شاعر تاريخي" (أو شاعر مؤرخ). وهو يبصر خداع النفس الهلك لدى الأفراد والشعوب، ذلك الخداع المأسوى واللهوى فى آن واحد.

ويضم ديوان كافافيس ١٥٤ قصيدة إلى جانب حوالي ثلاثين قصيدة تركها ناقصة. وقد قال كافافيس إن قصائده تنقسم إلى ثلاث فئات : قصائد لم يست "فلسفية" بالمعنى الدقيق للكلمة ولكنها تستثير الفكر، وقصائد تاريخية، وقصائد لذنية أو جمالية. الفئة الأولى أقرب إلى الطابع التعليمي، والثانية إلى المونولوج الدرامي، والثالثة إلى الغنائية. وله أيضا قصائد لا تندرج تحت هذه الأبواب مثل قصيدته الرائعة "ضراعة" (أو : دعاء) حيث نجد أم بحار تذهب إلى الكنيسة لتصلى عند أقدام العذراء من أجل عودة ابنها سالما، بينما الأيقونة تستمع إليها في رصانة، عالمة أن الابن لن يعود قط.

وقصائد كافافيس اللذنية أو الجمالية تعالج أساسا خيط الجنسية المثلية. وتكشف يومياته عن أنه لم يكن يشعر بالذنب من ميوله المثلية هذه، قدر ما كان يشعر بالذنب لممارسته الاستمناء. وعلى قدر ما نعلم لم تكن له علاقة طويلة الأمد إلا مع رجل واحد جعله المنفذ الأدبي لوصيته قبل موته بمرطان الحلق عام ١٩٣٣ عشرة أعوام. وتوضح قصائده أنه كانت له خيرات جنسية مثلية عابرة كثيرة، وربما أيضا بعض خيرات أعمق. وموضوعها - بلا استثناء تقريبا - هو ذبول ذكرى شاب من الطبقة العاملة اللقأ، وقضيا وقتنا قصيرا، والمتعة الحسية التي خبرها معه، أو لم يتمكن من أن يخبرها، ولحظة الغبطة الوجيزة التي لا يأمل في أن تتكرر مرة أخرى. وأحيانا ما تقصد عاطفية مسرفة هذه القصائد، ولكنها - في أحسن أحوالها - تتميز بصلاية وتباعد، وكأنما الحدث يجري على شاشه سينما. وهذا نموذج من قصائده اللذنية، قصيدة "جاءت لتستقر" :

"لأبد أنها كانت الواحدة، أو الواحدة والنصف صباحا، في ركن من الحانة، وراء ساتر خشبي. كان المكان خاليا فيما عدنا، ولا يضيئه سوى مصباح غازي خافت، وعند الباب، راح السائق في النوم من عشاء السهر.

ما من أحد بإمكانه أن يرانا، ولكن الشوق فينا كان قد وصل أيضا إلى الدرك الذي لا يتفجع فيه الحذر.

لم تكن نرتدي ثيابا كثيرة، ولا كانت ثيابنا محكمة الأزوار، فقد كان شهر يولية يلفحنا ببقيله الباراك.

ذكرى متعة جسد عابرة، من ثنايا ثياب غير محكمة، وعناق على غير انتظار - ذكرى عبرت ستة وعشرين عاما، وجاءت إلى هذه القصيدة لتستقر الآن فيها."

(ترجمة د. نعيم عطية)

ويختم سيميك مقالته بإيراد قصيدة كافافيس المسماة "إيثاكا" وهذا هو النصف الثاني منها :

" فلتنزع إيثاكا - دائما - نصب مقلك

فوصولك إليها هو غايتك الأخيرة .

لكن لا تتعجل الرحلة أبدا

فالأفضل أن تستمر لأعوام طويلة

حتى لو كان للشبحوخة أن تدركك وأنت تصل إلى الجزيرة

غنها بكل ما جنيته في الطريق،

نون انتظار لأن تمنحك إيثاكا الغنى.

لقد منحك إيثاكا الرحلة الرائعة
 فبدونها ما كان لك أن تبدأ الطريق
 لكن ليس لديها غير ذلك ما تمنحه لك.
 فإذا ما وجدتتها فقيرة
 فإن إيثاكا لم تخدمك
 فبالحكمة العظيمة التي جنيتها،
 بهذه الخبرة الكبيرة،
 لأبد أنك — بالتأكيد — قد فهمت، بذلك، ما الذي تعنيه إيثاكا -

(ترجمة رفعت سلام)

هذا شعر ساحر، وفي كثير من قصائد كافافيس نجد أن اللغة — كما هو الشأن هنا —
 مهما كانت عاطلة من الزينة وثنية، ذات فصاحة وأناقة. إن "إيثاكا" هي معادله لقصيدة
 بودلير "الرحلة البحرية" وقصيدة رنبو "السفينة المسكرى". والفرق الوحيد هو أن نغمة
 كافافى نغمة امرئ يتقبل قدره أكثر مما يتمرده عليه. وعلى حين يتطلع الشاعران الفرنسيان
 إلى الفرار من رتابة حياتهما والإبحار إلى أراض بعيدة تنتظرهما فيها مغامرات ونشوات لم
 يحلم بها امرؤ، فإن ما يهتم له الشاعر اليونانى ليس غاية الرحلة وإنما الرحلة ذاتها.

دوريات فرنسية



دعاء سليمان

يزخر العدد ٤٧٤ (أبريل ٢٠٠٨) من "مجلة الأدب" Le Magazine littéraire بعدة موضوعات تهم القارئ المتابع لحركة الأدب الفرنسي والعالمي، إذ عرضت لرحيل الكاتب والمناضل المارتنيني إيميه سيزير (٢٠٠٨-١٩١٣)، وحوار مع الكاتب الإسرائيلي أهارون أبلفيلد. كما تضمنت تكريما لأحد الكتاب، وهو التقليد الجديد الذي تنتهجه المجلة التي تحققي هذا الشهر بالكاتبة الأمريكية توني موريسون.

الموقع الإلكتروني في ثوبه الجديد

تخرج علينا مجلة الأدب في ثوبها الجديد مع بداية شهر أبريل بتحديث موقعها الإلكتروني الذي أصبح إحدى أدوات العصر الحديث. فالواقع الجديد - كما يشرح لنا جوزيف ماسيه - سكارون Joseph Macé-Scaron في مقالته الافتتاحية - يدعم رسالة المجلة باعتبارها موسوعة أدبية. فضلا عن ذلك، يؤكد الموقع بإطلالته الجديدة على أهمية الدور الذي تضطلع به المجلة، لتكونا تحتل الصدارة في الساحة الأدبية. لقد غدا الموقع كاملا متكاملا، فهو ليس مجرد نافذة لعرض النسخة الورقية من المجلة، بل أصبح له أيضا محتوى خاص به يزخر بالحوارات مع كبار الشخصيات، والمتابعة اليومية للإصدارات الجديدة، وأجندة الساحة الأدبية من مهرجانات، ومؤتمرات، والقاءات مُصوّرة مع الكتاب. فضلا عن أنه ينشر كل أعمال النقد المنشورة في الطبعة الورقية، مما يؤكد هدف المجلة التي تصبو إلى تعزيز دورها بوصفها أحد المراجع الفلسفية، والأدبية. ويتيح الموقع الإلكتروني للمجلة: www.lemagazine-litteraire.com فرصة الاطلاع على الأرشيف.

رحيل إيميه سيزير Aimé Césaire

رحل الشاعر إيميه سيزير Aimé Césaire عن عالمنا يوم الخميس الموافق السابع عشر من أبريل عن عمر يناهز الرابعة والتسعين في مسقط رأسه جزر المارتينيك. ويعتبر سيزير

مؤسس مفهوم "الزنجية" La négritude وإن كان يُؤثر الحديث في هذا الشأن عن مشاركة رفائقة في تأسيس هذا المفهوم. وظل سيزير عمدة لفرير دي فرانس Fort de France لمدة ستة وخمسين عاما، ونائبها في البرلمان حتى عام ١٩٩٣. وكان سيزير أكبر الشعراء السود الذين يكتبون بالفرنسية. وسيلظل سيزير حيا في وجدان قرائه بكتاباته، ومن أشهرها "الملك كريستوف" Le Roi Christophe وهي مسرحية تندد بالاستعمار والديكتاتورية، كما ألف دواوين من أشهرها "مذكرات العودة للوطن الأم" Cahier d'un retour au pays natal؛ لمساندة الثورة. وكان سيزير أحد أشهر الشخصيات التي لعبت دورا بارزا في التحرر الإفريقي من الاستعمار عن طريق مؤلفاته، والمجلات التي أصدرها مثل "الطالب الأسود" L'étudiant Noir "وجود إفريقي" Présence africaine. أما أسلوبه فقد اتم بثقافة كلاسيكية اكتسبها خلال دراسته في المدرسة العليا لويس لو جراند Louis Le Grand بباريس حيث التقى ليوبولد سنجور Léopold Sedar Senghor. وأنشأ إيميه سيزير الحزب التقدمي المارتينيكي Parti Progressiste Martiniquais عام ١٩٥٨ وأصبح أحد أبرز الشخصيات في الجزيرة التي ما فتئ يطالب باستقلالها. وفي عام ٢٠٠٥ رفض سيزير لقاء نيكولا ساركوزي وزير الداخلية في ذلك الوقت؛ اعتراضا منه علي قانون الثالث والعشرين من فبراير لعام ٢٠٠٥ الذي يشير إلى محاسن الاستعمار. وتم بالفعل حذف تلك المواد المتعلقة بالدور الإيجابي للاستعمار. وكان سيزير رئيس اللجنة المساندة لسيجولون رويال Segolène Royal التي طالبت بدفنه في البانتيون Panthéon.

وأحياء لذكرى إيميه سيزير تنشر مجلة الأدب على موقعها الإلكتروني مقتطفات من اللقاء الذي سبق وأن أجراه معه فرانسوا بيلو François Beloux والصادر في عدد شهر نوفمبر في عام ١٩٦٩ حين كان نائبا عن المارتينيك منذ التحرير. وفي سؤاله عن مشاعره، وانطباعاته لدى مغادرته جزر المارتينيك ووصوله إلى باريس لاستكمال دراسته، يجيب إيميه سيزير قائلا إنه لم يغادر المارتينيك أسفا، بل على العكس من ذلك اعتراه شعور بالسعادة عند مغادرته الجزيرة؛ لأنه كان يتملكه شعور بالاختناق في مجتمع ضيق الأفق كالمارتينيك، على حد قوله. وغدا ذهابه إلى فرنسا بمثابة التحرير من هذا المجتمع. ويسأله عما إذا كان يشعر بوطأة الاستعمار في المارتينيك أجاب سيزير بأنه كان حائرا من أمره في هذا الشأن، ولم يكن يفهم كنه شعوره. بيد أنه عندما حضر إلى فرنسا سبر أغوار ذلك الشعور؛ إنه شعور بعدم الرضا كان يخالجه، ويلزمه طوال الوقت.

وعن لقائه بليوبولد سنجور Léopold Senghor وأقرانه من الأفارقة بباريس، وتأثره بهم، ودورهم في بلورة مفهوم "الزنجية"، يقول إنه التقى اثنين من الأفارقة تعهدوه منذ وصوله إلى باريس، وهما عثمان سمبي Ousman Sembé الذي أصبح فيما بعد سفير السنغال في واشنطن، وسنجور Senghor الذي لازمه طوال خمس أو ست سنوات وكان له أكبر الأثر فيه، إذ ساعده في تحليل شعور الكراهية الذي يضره للمجتمع المارتينيكي، بل أعانه على تخطيه.

وعن الفرق بين الأفارقة وسكان الأنثيل les Antillais يقول سيزير إن الفارق كبير واليون شاسع بينهما. فسكان الأنثيل هم من العرق الأسود الذين تم نقلهم إلى الجزيرة، فعاشوا فيها مذعنين وخاضعين ما يقرب من قرنين من الزمان، فضاغت ملاح شخصيتهم. أما بالنسبة للأفارقة، فالأمر يختلف. لقد حافظوا على حضارتهم، وديانتهم، وقرانهم، ولغتهم.

ثم يضيف قائلا إن سكان المارتينيك تم اقتلاعهم من جذورهم؛ حتى إنهم فقدوا كل شيء، ووجدوا أنفسهم مغلقين في معتقل يشهد تدريجيا إضافة بعض اللغات الإنسانية. وعن انتقاله من عمله بوصفه مدرسا وكاتبا إلى العمل السياسي، أرجع سيزير ذلك إلى الصدفة وإلى عدة ظروف. ففي فترة الحرب أنشأ سيزير مجلة تروبيك *Tropique* وهي مجلة شعرية، لكنها في الوقت ذاته كانت تصف أحوال المجتمع في الجزيرة، وتعرّفه بأصوله في محاولة منه لطرح القضايا التي كشف عنها النقاب في إفريقيا؛ فنشر سيزير لأول مرة مقالات عن تجارة العبيد. وعن وضعه كل العرق الأسود في كفة واحدة دون التفريق بين الإفريقي، والأسود الأمريكي، وساكن الأنتيل يجيب سيزير دون تردد، بأن حركة الزنوجة إنما تؤكد التضامن بين السود. وسواء أكانوا ذوي ثقافة فرنسية أم أمريكية فالعامل الأساسي الذي يجمعهم هو كونهم سودا.

حوار الشهر

تتفرد المجلة هذا الشهر بحوار أجراه الصحفي ألكسيس بروكاس Alexis Brocas مع الكاتب الإسرائيلي أهارون أبلفيك Aharon Appelfeld حول أعماله، ليهز من خلاله العناصر التي تربط بينه وبين كافكا Kafka. كما تطرّق الحوار إلى معرض الكتاب بباريس ومقاطعة الكتاب العرب له.

ظهرت أول أعمال أهارون أبلفيك الذي نيف على ستة وسبعين عاما في عام ١٩٦٢ بعنوان "دخان" *Fumée*، إذ كان يميل إلى الخيال، والهروب؛ ومن هنا تأتي مقارنته بكافكا. كما تتأثر كتاباته أشد التأثير بمراحل عمره المختلفة، لا سيما طفولته، وصباه. فأبلفيك يعد أحد الناجين من الهولوكوست *L'Holocauste*. ففي عام ١٩٤٠ دخل النازيون مدينته سرنويتز Czernowitz الرومانية وألقوا القبض عليه بصحبة والده، وكان يبلغ من العمر آنذاك ثمانية أعوام. أما والدته فقد قتلوها في داخل منزلهم. وفي عام ١٩٤٢ نجح أبلفيك في الهرب، وبقى جزءا من سنوات الحرب ملقحا في الغابات تارة بمفرده، وتارة بصحبة أناس من أصناف شتى، حتى إنه عاش فترة من حياته مع عاهرة، استوحى منها الشخصية الرئيسية لآخر رواياته "غرفة ماريانا" *La chambre de Mariana*. ويعيش حاليا أهارون أبلفيك في القدس منذ اثنين وستين عاما بينما تثلل أفكاره مرتبطة بأوروبا.

وعن التجوال والترحال في كتاباته - كما هو الحال في كتابات كافكا إلا أنه لا يدخل في إطار أدب الفانتازيا - يؤكد أبلفيك أنه يكتب الحقيقة التي قد تفوق الخيال أحيانا، ويسوق مثلا على ذلك من قصة حياته. فهي قصة طفل ينحدر أصله من عائلة كريمة، اضطر إلى إخفاء ديانته اليهودية، وهام على وجهه في الغابات، وتردد على أغرب البشر، واضطر لفترة من الوقت إلى العيش مع عاهرة. لا جرم أنها قصة حقيقية. ولكنها ليست واقعية. ويتحدث أبلفيك عن الخيال، ودوره في كتاباته. فهذا الولد الصغير في رواية "غرفة ماريانا" صمد في وجه ما لاقاه بفضل خياله الذي صوّر له عودة والده. وحول فكرة اللجوء إلى الخيال للتغلب على مآسي الحرب، يقول أبلفيك إن والده كانا حنونين وأنه أمضى بصحبتهما طفولة سعيدة غير أنها لم تدم غير ثماني سنوات. وقد كان الخيال خير معين له عندما كان في انتظار عودة والده. وحين التقى والده بعد مرور عشرين عاما لم يكن للقاءهما

كما كان يتوقع، فهو لا يزال في انتظار عودة والديه. لقد غدا الخيال في حالته تلك نهباً للواقع. ويؤكد أبلغيلد أن الخيال ينقلنا خارج الزمان، والمكان: "فالإنسان بلا خيال كالطائر بلا أجنحة"، على حد قوله.

ونفى أبلغيلد لجوئه إلى الخيال على غرار ما فعل كافكا. فكافكا عانى معاناة نفسية شديدة، واستعان بالكتابة، ولأن الخيال، للخروج من تلك المعاناة، والتواصل مع العالم الخارجي. أما في حالة أبلغيلد، فالواقع الخارجي يحمل في طياته الألم المرير. وقد شد الخيال من أزره وأعانه في الصمود أمام المحن بل واجتيازها. ويؤكد أبلغيلد أن كافكا كان له أكبر الأثر في أسلوب كتابته، حيث إن أعماله تعج بالأحداث، ويقبل بها الوصف وتأتي صياغة الجمل قصيرة ومتقنة. ويشرب لنا مثالا على ذلك في رواية "غرفة ماريانا"، فلميس هناك وصف للبيئة، ولا يأتي وصفها إلا من خلال أفعالها، احتذاء بالكتاب المقدس الذي لا يصف إبراهيم عند التحدث عنه إلا من خلال كلامه، والتفانياته. ويقودنا هذا المثال إلى مقارنة أخرى فماريانا شديدة التدين، وهورجو Hugo الطفل الذي تتكفل به ينحدر من عائلة يهودية غير مؤمنة، وماريانا عرفت الإيمان كما علمته الجنس. فهوجو أشبع رغبات ماريانا التي عاشت وحيدة بلا زوج، وبلا أطفال، وبلا سعادة. فجاء هوجو ليصبح بمثابة ابن لها ثم بمثابة رجل لها بل ومصدر سعادتها؛ فبالرغم من كونه شخصية بسيطة فإنه يجسد كل الجوانب السلبية والإيجابية لليهود، مثل رقتهم مع النساء أو نعومة أيديهم لعدم عملهم في الحقول. وعن شخصية ماريانا السكرية التي تقدم صورة إيجابية للمسكر يقول أبلغيلد إن الكحول يُخرج في بعض الأحيان أحسن ما في النفس البشرية، فهي هي ذي ماريانا تتمتع بروحانية شديدة، وتتوجه إلى الله، وتأتي الرواية تخليداً لذكراها. والرواية تتناول سيرة الأشخاص ولا تتعرض للمسيسة. وفي هذا الصدد يؤكد أبلغيلد أن على الكاتب تناول موضوعات ذات طابع عالمي مثل الموت، والحب، والإحباط، وكل ما يربط بين البشر. وتعليقا على مقاطعة اتحاد الكتاب الفلسطينيين، وعدد من الدول الإسلامية معرض الكتاب بباريس يرى أبلغيلد أن المقاطعة أمر جد خطير خاصة وأن الكتاب يتوجه إلى الناس كافة ويعرض لشتى نواحي حياتهم. وأضاف أن الأغلبية العظمى من الكتاب الإسرائيليين ينتمون إلى اليسار وهم من مؤيدي السلام والحوار.

تكريم توني موريسون

تنتج مجلة الأدب تقليدا جديدا، إذ يقوم أحد الكتاب المعاصرين بتكريم أحد الكتاب الذين تأثر بهم. وفي هذا العدد تكتب الكاتبة الكاميرونية ليونورا ميانو Léonora Miano عن الكاتبة الأمريكية توني موريسون (١٩٣١). في مقال لها بعنوان "توني موريسون وكتابة اللون" Toni Morrison, l'écriture de la couleur تحدثنا عنها وعن أهمية التردد على كبار الأدباء وعظيم أثره في تكوين الأديب الشاب. يتميز أدب موريسون بالواقعية في نقل صورة المجتمع الأمريكي الأسود من ذوي الأصول الإفريقية بشهوات، ومبادئ الروحانية. وهي إذ تكتب عن التجربة الفريدة لأصحاب اللون الأسود تعد نفسها الصوت المتحدث باسم هذا المجتمع. فلن كنا اليوم نتحدث عن غياب الفروق بين الأبيض والأسود فالتاريخ يشهد بعكس ذلك. ففي كتاباتها - "سولا" Sula و"المحبوب" Beloved و"العين الأكثر زرقة" L'œil le plus bleu - تفوص

موريسون في أعماق الملونين لتصف لحظات العنف، والجنون، وتلك النار المضطربة في صدور السود، وكذلك أمراض الهوية الأفروأمريكية التي تبحث عن مكان لها في الولايات المتحدة؛ لأنها تعلم أنه لا مكان لها في إفريقيا. فتصبح كتابات موريسون إعلانا للقوة، وللثقة، وموجهة إلى هؤلاء الذين قاوموا، وصمدوا، وهو ما يقرب بين الكاتبتين ليونورا ميانو وتوني موريسون. لا عجب أن تكون كتابات موريسون التي عاشت التفرقة العنصرية معادية لهيمنة البيض. فهي تحاول عكس رمزية الألوان: فاللون الأسود ليس لونا للحداد أو للصمت أو للغيباب بل إنه لون الحياة، ولون التحمل والجلد، ولون الإيمان، ولون الانتصار على العدو. ولا تخشى موريسون من توجيهه الضربات للطاغية الجائر، وهو ما فعلته في روايتها "المحبوب"، إذ أطلقت على ذوي البشرة البهضاء اسم "رجال بلا جلود" *men without skin* وهو ما يقضي على سطوة الرجل الأبيض. إنه نهج لا تستطيع الكاتبة الكاميرونية ليونورا ميانو اتباعه، فهي تعيش في فرنسا حيث لم يتم إدراج التفرقة العنصرية في قوانينها، فلا مجال للكتابة للانتقام من الظالم الجائر. وفي روايتها الأخيرة "مثل النجوم الأفلتة" *Tels des astres éteints* الصادرة عن دار النشر بلون Plon تطرح ميانو قضية الملونين في سياق فرنسي دون إدانة لأي طرف من الأطراف، فهدفها هو التعريف بالهمشين؛ لكي ترقى فرنسا إلى مستوى مثلها العليا مما يتطلب وحدة كل أعضاء المجتمع.

الجودة

أما مجلة "ترجمة" Traduire فقد جاء في عددها رقم ٢١٥ (ديسمبر ٢٠٠٧) موضوعات شائعة تهتم القاصين على الترجمة والترجمين حول "الجودة" *La qualité* في الترجمة. وفي المقال الافتتاحي تطرقت جنيفيف بيجو Geneviève Bégou إلى مفهوم الجودة وقدمت لمقالات العدد التي تناولت نشأة مفهوم الجودة، وإدارتها، وكونها عاملا، ونافلا للثقة، وعرضت لكيفية تقييم جودة الترجمة.

إدارة الجودة كعامل لبناء الثقة

تثير إيلينا بوليذر Elena Pelliser^(١) قضية مهمة وقديمة أيضا هي قضية جودة النصوص المترجمة فبالرغم من حرص المترجم وثقافته في عمله، فإنه قد لا يرضي العميل عن النتيجة النهائية للعمل. ويقدم المترجم عندئذ أعذارا فنية؛ فيعزو سوء الترجمة إلى صعوبة النص، وإلى سوء تراكيبه في اللغة الأصل. أما العميل فيتذمر من عدم الالتزام بالعدة المحددة. لتسليم الترجمة، وعدم استخدام المصطلحات الخاصة بشركته مثلا؛ وهنا تأتي أهمية "إدارة الجودة" كإطار لبناء الثقة بين المترجم، والعميل.

وعن الجودة كعامل لبناء الثقة تنصح بوليذر باتباع عدة خطوات لا غنى عنها لإتمام العمل على أكمل وجه. فباعتبار تأدية العمل بالشكل المهني المطلوب، ومراجعته، وقبول الترجمة وفقا للإمكانيات المتاحة — فليس على المترجم قبول عمل لا يتناسب والإمكانيات المتاحة أو عمل قد يستعصي تقديمه في المهلة المحددة — والسعي لتحسين العمل، والتعلم من الأخطاء، والمعرفة الجيدة للعميل، وأخيرا بل أهمها استثمار القدرات الفكرية، والمهارات. فيجب تنمية المعارف، والدراسات، وتبادل الخبرات مع الزملاء.

وعن الجودة كعامل لبناء الثقة تقول إيلينا بوليوز إن الجودة تساعد في تحويل العلاقات العابرة إلى علاقات مهنية متينة. فالحفاظ على العميل يؤدي بدوره إلى الحفاظ على دوام العمل؛ ولذا تلجأ الوكالات لتوثيق أنشطتها بحصولها على شهادة الأيزو ISO أو عن طريق استخلاص ميثاق للجودة. وتكمن المشكلة في العمل الحر المستقل في صعوبة - ولا يكون مستحيلا - توثيق الترجمة؛ لذا تنصح إيلينا بوليوز بالعناية بالحسابات، والاستعلام الجيد عن أهم العملاء، وعن أنشطتهم، ومراجعة الترجمة إذا قام بها زملاؤهم آخرون، وربطهم بدوائر الاتصالات؛ لسهولة التواصل، ونقل المعلومات. وأخيرا تنصح إيلينا بوليوز المبتدئين بقراءة الملف رقم FD-X-50-179 المنشور في الجودة ونظم الإدارة ISO 9000 والصادر في عام ٢٠٠١ عن الجمعية الفرنسية المعنية بالمعايير (أفنون) AFNOR^(١). كما أشارت إلى أهمية قراءة مؤلفات دمينج Deming وكروزي Crosby وجوران Juran .

تسويق الجودة وبيعها

وفي نفس العدد من مجلة "ترجمة" Traduire مقال بعنوان "الجودة شرط للبيع، ولكن كيف نبيع الجودة؟ La qualité fait vendre. Mais comment vendre la qualité ?". يثير كارملو كانشيو Carmelo Cancio - وهو يمارس مهنة الترجمة منذ عام ١٩٩٠ وحاصل على الدكتوراه في الترجمة المهنية، ويعمل مدرسا بجامعة تولوز- لو ميراي Toulouse-II- Le Miral - قضية سعر الترجمات مع اختلاف نوعية العملاء. فإن كانت الجودة هي الهدف فكيف نضمن تسويقها وبيعها؟ فمن العملاء من يختار أرخص الأسعار؛ فلا يعير اهتماما لجودة العمل. وآخر يتجنب الأرخص، ويعتبره دليلا على رداءة الترجمة. وأخيرا هناك من العملاء من مر بتجارب مريرة؛ فينتهي به المطاف إلى اختيار أعلى الأسعار؛ لتجنب المفاجآت غير السارة وهكذا أصبح السعر مقياسا لجودة الترجمة لدى الأغلبية العظمى من العملاء.

وبعرض كانشيو لدى صعوبة تقييم جودة الترجمة، وصعوبة بيع التراجم الجيدة؛ فيرجعها إلى أسباب عدة، وعوامل تتعلق بعملية الترجمة بشكل مباشر. أولا: تحتاج عملية التقييم إلى خبرة، وإمكانيات - مثل الدراية باللغة المترجم إليها - لا تتوافر لدى العميل؛ فلا يستطيع تبيين الفرق بين ترجمتين مختلفتين. ثانيا: إن متابعة، ومراجعة جودة الترجمة له ثمنه فضلا عن أنه يطيل من مدة إنجاز العمل. فالمراقبة تستوجب طاقات بشرية، وإمكانيات فنية؛ مما يستلزم تكاليف إضافية، ومدة إضافية لإنجاز الترجمة على نحو مرض. ثالثا: الترجمة ليست عملية حسابية ذات نتائج محسومة خطأ أو صوابا، بل هي عملية اتصال إنساني يتغير معها المترجم، ومعارفه الشخصية، وقدرته على استنباط المعنى المراد لكاتب النص الأصلي؛ مما له أثر في النص المترجم. لذا فعند تقييم جودة النص المترجم يجب أن تؤخذ كل تلك العوامل بعين الاعتبار، وعندئذ يصعب بيع الترجمة الجيدة لعدة عوامل أولها عدم ثقة المترجم في جودة عمله، وهو عمل يصعب إتقانه، كما رأينا، فدارسو الترجمة وعلم الترجمة هم فقط القادرون على إنجاز هذا العمل.

الجودة ليست مروجاً تجارياً

عندما يذهب المرء لشراء منتج فإنه يختاره لمعرفة جودته، ويشتريه من عند أرخص بائع. بيد أن الوضع يختلف إذا تعلق الأمر بإنتاج فكري - كما هو الحال في الترجمة - فجودة المنتج لا تظهر إلا بعد الشراء - أي بعد فوات الأوان. وقد يستطيع البائع محاولة إثبات الجودة عن طريق شهادات الاعتماد، وشهادات معايير الجودة. أما إذا تعلق الأمر بالترجمة فقد يطمئن العميل لسعة الجودة "المعهود" لترجمة إحدى الوكالات أو أحد المترجمين. فالجودة هنا ما هي إلا جودة "كامنة" وليست جودة مؤكدة.

ثمن الجودة

كما أن الإشراف على جودة الترجمة له ثمن فإن إنتاج تلك الجودة له ثمن أيضاً. وتقوم جودة الترجمة على ثلاثة عناصر هي: الإمكانيات، والمعرفة، والوقت. فبدون الوقت تختل عناصر الجودة. فالترجمة تحتاج إلى وقت لإتمامها، ووقت للمراجعة، ووقت للتفكير. إذا فالوقت هو العامل الأساسي لتكوين إمكانيات المترجم، وإتمام عمله. فلا جرم أن هناك علاقة مباشرة بين الجودة، وثن الترجمة. ويذكرنا الكاتب بأنه إذا كانت الترجمة الجيدة باعظة الثمن فالترجمة الرديئة تكلفنا الكثير أيضاً. والحل - كما يقترح الكاتب - هو وجود مرجعية لقياس الجودة. بيد أنها تظل مهمة صعبة الإتيان، على حد قوله.

الهوامش:

- (١) تعمل مراجعة بلسم الترجمة الفرنسية بالمجلس الأوروبي وتهتم باستراتيجية وإدارة الجودة. وتخرجت إيلينا بوليزو في الدراسة العليا للمترجمين والمترجمين الفوريين ESIT وهي حاصلة على ماجستير إدارة الجودة من جامعة ستراسبورج، وتعمل مترجمة منذ تسعة عشر عاماً.
- (٢) لمزيد من المعلومات بهذا الشأن انظر الموقع الإلكتروني للجمعية الفرنسية المعنية بالعابير:

<http://www.afnor.org/portail.asp>

دوريات عربية



ماجد مصطفى

المرح العربي مزدهر في الوقت الراهن: هذا ما تنبئنا به الدوريات العربية، سواء منها ما يصدر ورقياً، وما يصدر في مواقع إلكترونية عبر شبكة الإنترنت.

ففي العدد السابع عشر من مجلة "الكلمة" (مايو ٢٠٠٨) - وهي المجلة الإلكترونية التي يصدرها شهرياً الناقد صبري حافظ عبر شبكة الإنترنت (www.al-kalimah.com) - يكتب أحمد بلخيري عن "سيمولوجيا المسرح"، ويعرض عبد الحق ميغراني كتاب "نحو إعادة كتابة للجسد البرشتي" - ما بعد برشت" للباحث خالد أمين.

ويكتب صبري حافظ عن "المسرح الانجليزي وغزو العراق"، ويبدأ دراسته بالقول: "تمجيني كثيرا الأعمال الأدبية التي أستشعر في بنيتها قبل موضوعها تغيراً جذرياً في الحساسية الفنية، والتي تسعى لاقتناص أجنة هذا التغير وبلورتها بصورة فنية موفقة. فتلك الأعمال تكشف لنا الكثير عما يدور في الواقع الذي تصدر عنه بصورة لا يقدمها إلا الفن وحده، في قدرته على سبر أغوار الواقع والوصول إلى ما يعتل في أعماقه من رؤى ودمدمات. ويزداد هذا الإعجاب إذا ما استطاع العمل أن يحقق قدراً من التواصل مع الجمهور الذي كتب من أجله، بالرغم مما ينطوي عليه من تجديد وطلعية. فطليعته في هذه الحالة لا تكون من نوع الممارسة العقيمة التي تتجه للنخبة الضيقة، أو التي لا تفلح حتى في الإفصاح عن رؤاها إلا لحفنة من المتخصصين، وإنما من نوع القدرة على لمس العصب العاري للواقع، وللحالة الجمعية في آن دون التخلي عن قدرة الفن الاستشراعية. وعمل الكاتب المسرحي مارك ريفينهيل Mark Ravenhill الجديد (أشرب/ اقتنص الكنز/ كور العملية Shoot/ Get Treasure/ Repeat) من هذا النوع من المسرحيات. فهو عمل مسرحي طموح يسجل في بنيتها المسرحية الملحمية - والملحمية هنا من الأمور التي سنعود إليها بشيء من التفصيل - وموضوعه معاً ما يمور في الواقع الانجليزي من دمدومات نتيجة تورط بريطانيا في العراق".

وبعد أن يتناول الكاتب هذا العمل المسرحي المكتوب بشي، من التفصيل من خلال المحاور التالية: "السياق وأزمة الضمير الثقافي"، و"مسيرة الكاتب وطبيعة العمل"، و"تفتت الوجد وتشتته وتشظيه"، يخلص إلى أن "تلك البانوراما الواسعة التي تنتبج آثار تلك الحرب الدامية على المجتمعين الإنجليزي بالدرجة الأولى والعراقي بالدرجة الثانية، وتمارس معظم هذه المسرحيات تناصها مع الأصول التي أخذت عنها عناوينها إما بالتضاد والمفارقة، أو بالتماثل والحوار كي توسع أفق التجربة الدرامية، وكسي تبقىها فاعلة خارج مواضع اللحظة الحسارية والتاريخية التي صدرت عنها. وكل ما قدمته بمصدها هو مجرد إطلالة سريعة على بعض تلك المسرحيات أرجو أن تستثير القارئ لقراءتها، أو حتى المترجم لترجمتها إلى قراء العربية. فهذه الدورة الملحمية من المسرحيات القصيرة تستحق الترجمة بحق، لأنها تقدم ردها البليغ على ما في الخطاب السياسي والإعلامي عن الحرب من سخط وضحالة، وتكشف عن خواء كل الشعارات التي تترنعت بها بريطانيا لتحرير حربها العدوانية على العراق، والتي يعاني منها المجتمع الإنجليزي، كما عانى منها المجتمع العراقي المكلم ولا يزال".

وفي مجلة "الفوانيس المسرحية"، التي تصدرها شبكة الفوانيس الثقافية - وهي مجلة مغربية ثقافية جامعة، تصدر عبر شبكة الإنترنت (<http://alfawanis.com>) - نقرأ مجموعة من المقالات والدراسات في المسرح، منها: "مسرحية بني قردون: بين التصور البريختي والخلل السيوتوغرافي"، و"الدراما - هذه اللعبة الحسارية"، و"كلام في سري" همسة صارخة أنثوية"، و"عبقريّة بوشنر ... بين (موت دانتون) و(فويتسك)"، كما نقرأ حوارات مع كل من المخرج المسرحي "جواد الأسدي"، و"سباعي السيد" مدير موقع المسرح دوت كوم.

ويكتب جميل حمداوي تحت عنوان "قراءة في كتاب "مسرح عبد الكريم برشيد" لمصطفى رمضاني: "من المعروف أن عبد الكريم برشيد قد جمع بين الإبداع المسرحي والتنظير والكتابة النقدية، وألف حوالي أربعين نصاً درامياً. ويعرف عند الدارسين في مجال الدراما بدفاعه عن النظرية الاحتفالية التي أصبحت رؤية إلى العالم ونسقا فلسفيا جماليا في الوجود والمعرفة والقيم، وارتبطت به النظرية أيما ارتباط، فحينما تستقبل آذاننا عبارة النظرية الاحتفالية أو المسرح الاحتفالي، فيذهب ذهننا مباشرة إلى إنجازات عبد الكريم برشيد واجتهاداته الثيرة. هذا، ولم تظهر النظرية الاحتفالية كما يقول مصطفى رمضاني إلا بعد نكبات الأمة العربية ونكساتها ولاسيما بعد هزيمة العرب في ١٩٦٧ أمام غطرسة إسرائيل وتجبر حلفائها العداة. وقد ساهمت هذه النكسة في تمرد المثقفين العرب عن معايير الثقافة الكلاسيكية الموروثة، كما دفعتهم إلى التجديد والتجريب والتأصيل عبر البحث في الهوية الذاتية، ورفض قوالب الفكر الغربي، والعودة إلى التراث من أجل استقراؤه وإعادة كتابته من جديد وتوظيف نقطه الإيجابية من أجل تطوير الحاضر قصد تحقيق قفزة تنموية مستقبلية على غرار الدول المتقدمة. لذا، وجدنا محمد عابد الجابري وعبد الله العروي وحسين سرور والطيب تيزيني وحسن حنفي ومحمد أركون ينشون في الفكر الإسلامي والتراث الفلسفي من أجل تطويره من جديد، وألفينا جمال الغيطاني وإميل حبيبي وعبد السلام المسدي يبحثون في التراث السرد والروائي، وعبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وعز الدين مذني وتوفيق

الحكيم ويوسف إدريس وعليي الراعي يبحثون في التراث المسرحي، وكل هذا رغبة في التأسيس وتأسيس فكر عربي أو إبداع فني مغاير للفكر الغربي. ولم تظهر النظرية الاحتفالية إلا في أواسط السبعينيات.

ويكتب جميل حمداوي أيضاً عن المخرج الفرنسي أنطوان أرتو Antonin Artaud (١٨٩٦ - ١٩٤٨م)، ويقول: "يعد المخرج الفرنسي أنطوان أرتو من أهم المخرجين العالميين الذين حاولوا أن ينزاحوا عن الشعبة الأرسطية، والتمرد على المسرح الغربي، والبحث عن مسرح مغاير بديل للمسرح الأوروبي عبر النيش في الذاكرة الشرقية والمسرح الأنثروبولوجي من أجل مداواة الإنسان الغربي المعاصر المريض بالشع المادي والمستلب عقلانياً وإنتاجياً ورقمياً من قبل الرأسمالية المتوحشة والعقلانية الفجة".

ويكتب هشام زين الدين عن كتاب خالدة سعيد "الاستعارة الكبرى - في شعرية المسرح. ذاكرة تتحول إلى تاريخ"، مستعرضاً فصول الكتاب والأفكار التي طرحتها المؤلفة من خلال فصوله السبعة:

ففي المقدمة تعريف بريع بمحتوى الكتاب، وفي المدخل طرح لإشكالية موضوع الكتاب من بوابة الاختلاف في الاصطلاح بين تسميتي "مسرح" و"مسرح"، ومن خلالها ندخل إلى "قضية" المسرح، وهي إشكالية التأسيس والنقل أو الاقتباس، وما يحيط بها من عوامل مؤثرة تاريخياً وأيديولوجياً وثقافياً وإبداعياً. فالمسرح العربي متهم بأنه نشأ واستمر على الاقتباس، وفي هذا جزء من الحقيقة وليس كلها، لأن الإضافات الإبداعية المحلية الكبيرة على الأصل القتبس (بفتح الباء) شكلت نتاجاً إبداعياً خاصاً ارتبط بالثقافة والجذور والتاريخ والتفكير المحليين، وفي هذا قدر لا يستهان به من عناصر الهوية المحلية، فمسألة البحث في الأصالة ليست شكلية بل هي إبداعية تعبيرية خلقة، وترى خالدة سعيد أن السجلات التي دارت حول تأسيس المسرح كانت تنطلق من منطلقات أيديولوجية وسياسية وقومية ومعارية في الغالب، فيما جاءت نتائجها الإبداعية أهم بكثير من السجلات ذاتها، بحيث رسمت هذه النتائج مسار تطور المسرح في العالم العربي. وتقسّم المؤلفة المواقف من الأشكال المشهدة التراثية التي شهدتها المسرح العربي إلى ثلاثة: الأول، يرفض اعتبار هذه الأشكال صالحة كأساس لمسرح عربي محتمل، والثاني يعتبرها مجرد عناصر مسرحية بدائية غير مكتملة، والثالث يصر على بلورة شكل المسرح العربي انطلاقاً منها، لتصل إلى نتيجة تقول إن المسرح مدعو إلى الاتصال بينابيعه الأولى وإلى تجاوزها في آن واحد. والفصل الأول بعنوان "تنظيم التساؤل حول المسرح العربي"، وفيه: هل عرف الأدب العربي المسرح، أو، لماذا لم يعرف العرب المسرح؟ وفي الفصل الثاني وعنوانه "المسرح الفني العربي وأسئلة التحول" تعود خالدة سعيد إلى بدايات تشكل المسرح العربي. وتبدأ المؤلفة الفصل الثالث "المسرح في أفق النهضة" بنص للمؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي الذي عاصر حملة نابليون على مصر في بداية القرن التاسع عشر، يمثل هذا النص مشهدية استعراضية تمثيلية يدور موضوعها حول الاحتفالات بانتصار محمد علي باشا على أعدائه، وتجد خالدة سعيد أن هذا الشكل الاحتفالي الذي عرفته مصر قبل ولادة المسرح عند العرب عام ١٨٤٨، هو شكل مسرحي تعشلي يمتاز بكونه يحتوي كل العناصر المكونة للمسرح من دون أن يكون اسمه مسرحاً. وفي الفصل الرابع مقاربات وتحليل للأعمال المسرحية الحديثة والتعاس للجذور التي انبثقت منها. وتقرر خالدة سعيد أن يوسف إدريس من أوائل المسرحيين العرب الذين أعادوا النظر في

بنية المسرح العربي، فهو يعتبر المسرح ظاهرة ملازمة لكل الجماعات والمجتمعات، وهي مرتبطة بجنور إنسانية يسميها "غريزة التمسرح"، أما مسرحيته "الغرافير" فتتمثل مشروعا مستقلا لإبداع مسرح مستولد من أشكال الفرجة المحلية، ومن خلالها يؤكد إدريس على التحرر من شكليات الخشبة وهندستها المحددة، وحتى من حرفة النص. أما سعد الله ونوس في مسرحيته "رأس الملوك جابر" فيعتمد الحكواتي كشكل مسرحي، وفي قراءة نقدية لهذه المسرحية تقول خالدة سعيد إن سعد الله ونوس يكشف عن التطابق بين البنية المسرحية والبنية السلطوية، ويظهر المسرح كرمز للسلطة وكأداة لها. والفصل الخامس عن مسيرة التجريب في المسرح العربي وتبدؤ المؤلف بطرح مسألة الخصوصية والهوية الثقافية عند شريف خزندار الذي سلك في مسيرته المسرحية طريق البحث والتشال المستمر من أجل حماية خصوصية الثقافة من الغزو الثقافي الغربي. وفي محور خاص تضيء المؤلف تجربة منير أبو ديس ومسرحه وأفكاره، فهو الذي وصل بتجربته إلى مسرح "اللامسرح" متخطيا الأطر والأشكال التقليدية، متأثرا ربما بجروثوفسكي، باحثا عن صيغة مسرحية مختلفة عن الصيغة الأوروبية التقليدية وعن الصيغ الأخرى التحديثية التي اقترحها معاصروه. وانطلاقاً من حرصها على الإحاطة بأجزاء الشهد المسرحي العربي اختارت خالدة سعيد المسرحي العراقي قاسم محمد بوصفه أحد المحدثين الباحثين عن صيغة مختلفة لمسرح عربي متميز، فهو صاحب كتاب "المخرج الدراماتورغ" الذي يشرح فيه معنى الدراماتورجيا (التأليف الدرامي للعرض) كلغة مشهيدة مقترحة تماماً كاللغة المحكية أو المكتوبة في النص المسرحي. وفي الفصل السادس وتحت عنوان "المسرح كلعب استعاري وإنتاج للفاضل المعنى" تضع المؤلف بين أيدينا استنتاجات تولدت من رحم الصراع بين محاكاة الشكل المسرحي الغربي والآخر المختلف عنه، التراثي أو المنطلق من عناصر تراثية، ومن أهم استنتاجاتها: أن المسرح أو المشهدة التراثية هي خصيصة أصلية في التجمعات البشرية ولا تختص بثقافة معينة دون غيرها. والتمسرح حاجة فردية وحاجة جمعية وهو إنتاج للمعنى واستهلاك له في آن واحد. وفي الفصل السابع والأخير "بين شعرية النص وشعرية المشهدة"، تتناول مسرحية "العصفور الأحذب" لمحمد الماغوط، ومن خلالها مسرحه وسيرته... وفي نهاية كتابها لم تستطع خالدة سعيد- ولم ترد- أن تستثني المسرحي الكبير جواد الأسدي الذي وإن انتمى إلى جيل ما بعد مرحلة التأسيس والبحث عن الهوية، لكنه برز كأحد أهم المسرحيين العرب الحاملين هم الخشبة على أكتافهم، بحثاً وتطوراً وإبداعاً، ففي مسرحيته "تقاسيم على العنبر" التي قرأتها الباحثة نقدياً، وكما في كل أعماله يمتاز الأسدي بتوتير الزمان والمكان والإيقاع الذي يشغل عليه بدقة متناهية، خصوصاً على المستوى الاستعاري الحركي المشهدي.

وفي مجلة "الخشبية" (<http://www.al-khashaba.com>) - وهي مجلة إلكترونية عراقية تهتم بشئون المسرح، أسسها في ٢٠٠٤ ويرأس تحريرها: حاتم عودة - نقرأ مقالات متنوعة في المسرح، فيكتب خالص عزمي عن "تراث المسرح العربي"، ويكتب محمد سيف "في جلد ممثل، رحلة في كتاب"، ويكتب كريم عبود عن "لوحظات لغة اللغز المسرحي (مسرح الصورة أنموذجاً)"، ويكتب رياض عصمت عن "التهارات التجريبية في المسرح العربي".

ويكتب فاضل خليل عن "السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى"، ويقول: "اختلف المهتمون في المسرح، حول معنى (السينوغرافيا) وحول تعريفها، فمنهم من اعتقد بأن المعنى فيها يقف عند حدود المنظر (الديكور)، والآخر في الضوء (الإثارة)، وغيرهم اعتبروها الزخرفة وغيرهم في المستلزمات البقية للتكوين الفني للصورة المسرحية وهكذا. ومثلما اختلف المعنى المحدد لها، تعددت التعاريف الكثيرة التي سترد في سياق البحث تبعاً، لكنني وجدت بعد المرور على أكثر من تعريف، بأن التعريف الأمثل لها هو أن (السينوغرافيا هي فن تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي ... الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث). وهو تعريف واف وشامل ولا يترك الفرصة لأن تنفرد واحدة من مكونات العرض بالمعنى وإنما كل ما يحقق الصورة المسرحية بكاملها أمام المتفرج، ويعكسه ستصبح السينوغرافيا ناقصة بغياب واحدة من مكوناتها. وعليه فإن السينوغرافيا هي "الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء".

وفي العدد الثالث والخمسين من مجلة "نزوى" (يناير ٢٠٠٨) نقرأ في باب المسرح دراسة للباحثة أمينة الربيع بعنوان "خطاب جسد المرأة في المسرح العربي: مسرحية طقوس الإشارات والتحويلات نموذجاً". وتعالج الدراسة: "مقاربة لمفهوم الخطاب"، و"ما الخطاب المسرحي؟"، و"مدخل لمفهوم الجسد وقراءته"، ثم تقوم بتحليل "النس: طقوس الإشارات والتحويلات ٩٢-١٩٩٤". وتقول الكاتبة: "الجسد هو دغامة خطاب العرض المسرحي. ولم يكن اختياري عنوان هذه الورقة (خطاب جسد المرأة في المسرح العربي) مبنيًا على رغبة في الفصل ما بين الجنسين: المرأة والرجل، لإيماني بأن الجسد الذي نراه فوق الفئسة يتلفظ ويتحرك ويومئ ويتطوح ويغرق ويبكي ويفضح ويسلي. ويذوي ويموت، هو شكل من أشكال القربان، ألم يقل (ولان بارت) بأن المسرح في وجه من وجوهه، هو احتفال بالجسد الإنساني؟ وقبله بخمسة قرون ألم يقل (شكسبير) بأن: الحياة ظل يمضي، ممثل ممكن يتبختر ساعته على المسرح، ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية يحكيها معنوه ملؤها الصخب والعنف، ولا تعني شيئاً! بل إن الدافع الحقيقي وراء اختيار هذا العنوان (خطاب جسد المرأة) هو الإحساس الثقافي - إن صح هذا التعبير - بأن الجسد الإنساني في المسرح، وجسد المرأة على وجه الخصوص، يشكل علامة سيميائية ومفهوماً متشعباً".

وتخلص الباحثة في دراستها إلى القول: "تكشف النظرة الاستقرائية العامة إلى النتائج المسرحي لدى سعد الله ونوس بروز منظومة السلطة كقضية أو مقولة مركزية وأساسية يتحالف على إبرازها تضافر ثلاث طبقات هي: طبقة رجال الدولة، وطبقة التجار، وطبقة الناس المتنفذين، ومن الممكن أن يندرج بينهم أيضاً الناس العوام والدعماء والبسطاء".

وفي العدد الرابع من مجلة "صدى المهجر" (صيف ٢٠٠٧) - وهي دورية مستقلة تُعنى بالأدب المهجري وتصدر نصف سنوية في الولايات المتحدة الأمريكية برئاسة تحرير لطفي حداد - نقرأ دراسة لفاضل سوداني بعنوان "سيمولوجيا فضاء العرض المسرحي المعاصر"، يفتتحها بالقول: "لا تتكامل عملية الإبداع المسرحي إلا بتركيب واستخدام فنون مختلفة، كالرسم والرقص والنحت والشعر والموسيقى وغيرها، والقدرات الأخرى لفنانيهم لهم علاقة مباشرة في خلق التأثير المسرحي كالخرج والممثل والتقنيات الفنية العديدة، وهذا هو

جوهر المسرح الذي يهدف إلى خلق تلك الدلالات والإشارات الفنية والأيقونية التي تنتجها اللغة التعبيرية المراثية لجسد الممثل ومكونات الفضاء المسرحي الأخرى بغية خلق معنى معرفي جديد وغريزة وعي المتفرج وإرباك تقليديته من خلال الوسائل المسرحية المختلفة".

ويتابع الباحث والمخرج العراقي المقيم في الدانمارك دراسته من خلال المحاور التالية: "الممثل الفنان والممثل النمطي المتكيف"، و"القيمة الإبداعية في الفضاء المسرحي"، و"مايرهولد وتكنيك الممثل". وتحت عنوان "المسرح فن اللحظة" يقول:

"المسرح هو فن اللحظة (الآن وهنا) التي لا يخضع الزمن فيها لأبعاده الواقعية والمنطقية، وإنما يخضع الإبداع المسرحي لقوانين زمن الإبداع الذي يكون ديناميكياً يعبر عن الإيقاع المستتر للموضوع الفني، فيظهر لنا الخفايا اللامرئية في الواقع والحياة وذات الإنسان. ويقوم أيضاً بدلالات وأحالات إلى الماضي وكذلك المستقبل. فالطاقة الإبداعية في الفنون جميعها وفي المسرح خاصة، ذات قيمة دلالية، تقوم بالعدوى وتؤثر على الفنان، ومن خلاله يتسرب الإبداع المبني على الإشارات والدلالات والإحالات السيميولوجية إلى المتلقي الذي يتحول إلى متفاعل بمفردات هذه اللغة التعبيرية لخلق صورة درامية في زمن وظروف محددة، ولكنها تخضع للآنية (الآن) وللمكانية (هنا) وبهذا يكمن جوهر الفن المسرحي".

وفي العدد (٢٧٢) من مجلة "أدب ونقد" (أبريل ٢٠٠٨) نقرأ مقالاً سجالياً كتبه سيد الإمام عن مشروع "مسرح الجرن"، تحت عنوان "الريف المصري والأسئلة الحائرة بين التنمية وفنون الأجران". ويعتبر الكاتب عن رفضه الصارخ لهذا المشروع، مؤكداً أنه: "بعد أن نشرت (مسرحنا) مقالاتي بعنوان (مسرح الجرن والأزمة المستعانة) في عددها التاسع عشر، توقعت أن تثير ردود أفعال عديدة سواء أكانت متوافقة أو متعارضة، ولكن طال الانتظار... رغم أنني تعرضت لمشروع يلقي بهلاله على عشر سنوات قادمة، إن لم يكن أكثر، ويهدر في حالة استمرار تنفيذه آلاف الملايين".

وأخيراً نقرأ في العدد الثامن من مجلة "ضاد" التي يصورها اتحاد كتّاب مصر (أبريل ٢٠٠٨) مقالاً لنبيل فرج بعنوان "توفيق الحكيم في ذكره"، ويقول الكاتب: "تحين هذا العام الذكرى الـ ١١٠ لميلاد أبو المسرح العربي توفيق الحكيم، حيث ولد توفيق الحكيم في ٨ أكتوبر ١٨٩٨، ورحل في ٢٦ يوليو ١٩٨٧. وقبل أن نتصفح حياته وأعماله، أود أن أذكر أن هذا الكاتب الذي عاش سنوات تحت سماء باريس وتلقف بأرفع الفنون العالمية، لم يكن يعدل بدقات طبلية المسحراتي في ليالي رمضان، التي خطفت قلبه في طفولته كل أوبرات العالم... وتضمن الحكيم في كتابه قالبنا المسرحي (١٩٦٧) لو استطاع كتاب المسرح المصري أن يستعينوا بتراث المسرح الشعبي في الموالد والأسواق وبشخصيات مسرح السامر كالتقليدات والحكايات والمدايح والأراجوز لبناء شكل مسرحي عربي يلف إلى جانب الشكل الغربي".

ويذكر الكاتب أنه بعد وفاة توفيق الحكيم بعشر سنوات اكتشفت له "مسرحية مجهولة لم يرد لها ذكر قط في كتاباته، أو فيما كتب عنه، عنوانها "رجل بلا روح أو قلب المرأة" وهي مسرحية كلاسيكية تدور أحداثها في العاصمة الفرنسية باريس موضوعها الصراع بين الحب والغيرة أو بين نداء القلب ونداء الشرف".

ويتابع نبيل فرج: "عُثر على المسرحية مطبوعة في كتاب بلا تاريخ وبدون اسم ناشر أو مطبعة ووجد على غلافها بخط اليد اسم من اقتنى هذه النسخة وهو محامي من المنصورة يدعى يوسف الشويخ. وأغلب الظن أن هذه المسرحية صدرت في منتصف الثلاثينيات، لأن الغلاف يعرف توفيق الحكيم بأنه مؤلف عودة الروح. وأعادت روايات الهلال طبعها في نوفمبر ١٩٨٨. ولأنه لم يرد لهذه المسرحية ذكر في أي مكان أنكر بعض النقاد أن تكون من تأليف توفيق الحكيم بينما رأى البعض الآخر أن لغتها الأدبية من لغة الحكيم. كما أن مضمون المسرحية الذي يعلي من البعد الروحي في الإنسان يتفق مع فلسفة الحكيم. ويرجح البعض أنه كتبها بالفرنسية أثناء وجوده في فرنسا في السنوات من ١٩٢٦ إلى ١٩٢٩، ثم ترجمها إلى العربية ولم يلبث أن أسقطها من مؤلفاته ربما لأنه رأى أنها لا ترقى إلى مستوى أعماله في هذه المرحلة التي كتب فيها في باريس عام ١٩٢٧ عودة الروح".

ويكتب مدحت الجيار "قراءة لمسرح أنس داود الشعري"، فيستعرض سريعاً موضوعات مسرحياته العشر: بنت السلطان، محاكمة للتخني، الملكة والمجنون، بهلول المخبول، الثورة، الأميرة التي عشقت الشاعر، الزمار، الشاعر، الصياد، البحر. ثم يقول: "وأهم هذه الموضوعات علاقة الشاعر بالسلطة وعلاقة السلطة بالتاريخ وعلاقة السلطة بالشعب، كما يدخل إلى الشاعر الإنسانية ليعالج قضايا متعددة كالصراع بين الحب والواجب والعلاقة بين الأخلاق والمثل، ويشير من بعيد إلى سلبات الإنسان والواقع محبذاً للشخصيات التي تقف موقفاً فعالاً من قضاياها. وتسيطر أجواء القصور والملوك والأميرات والبلاط والشعر والشعراء والقواد العسكريين والساسة والناس العاديين لأنها مساحات زمانية ومكانية وإنسانية تعطي الكاتب فرصة للتدخل في الأحداث والاستفادة من الغموض الذي يكتنف بعض حوادثها أو بعض شخصياتها". فالشاعر يختتم مسرحيته السابعة "الزمار" بحكمة شيخ الصيادين على لسان الصياد:

"للعدل ترانم وتهاول كالألحان

للعدل جمال وجلال مثل الأنغام العلوية

والسلطان العادل (زمار) أيضاً يا أولادي

حين ينسق، بين القدرة والحكمة

بين القوة والحق

بين الحرية والعدل".

هذا قليل من كثير جاء في الدوريات العربية المهمة بالمرح والمشغولة بقضاياها: إبداعاً أدبياً وفناً أدائياً يتأكد - كل يوم - حضوره الفاعل في حياتنا الثقافية وواقعنا الاجتماعي.

رسائل جامعية (*)

ف

ماهر شفيق فريد

مع الناقد الإنجليزي المعاصر تيري إيجلتون

ترنس فرانسيس إيجلتون، المولود في ١٩٤٣، ناقد ماركسي بارز ولد في مدينة سالفورد بمقاطعة لانكشير وتلقى دراسته في كلية دي لاسال بسالفورد وكلية الثالوث بجامعة كامبردج حيث تخرج في ١٩٦٤. أعد رسالته للدكتوراه بكلية يسوع بجامعة كامبردج (تحت إشراف إدوارد كارنتن) خلال السنوات ١٩٦٤-١٩٦٩. له من المؤلفات : كنيسة اليسار الجديد (١٩٦٦) شكسبير والمجتمع (١٩٦٧). كان من الكتاب المتتلمين في مجلة "ستاند" الأدبية ابتداء من عام ١٩٦٧. انتقل إلى جامعة أكسفورد زميلاً بكلية وادام (١٩٦٩-١٩٨٩) حيث أنشأ حلقة بحثية (سمينار) عن النقد الماركسي. من أعماله اللاهوتية الأخرى : الجسد لغة : معالم لاهوت "يسارى جديد" (١٩٧٠). ومن أعماله النقدية : متفهمون ومهاجرون (١٩٧٠) أساطير السلطة : دراسة ماركسية لآل بروننى (١٩٧٥) النقد والأيدولوجيا (١٩٧٦) الماركسية والنقد الأدبي (١٩٧٦) فالتر بنيامين أو نحو نقد ثوري (١٩٨١) اغتصاب كلاريسا (١٩٨٢). نشر أروع أعماله "نظرية الأدب" في ١٩٨٣ وقفاه بـ "وظيفة النقد" (١٩٨٤) ولهم شكسبير (١٩٨٦) ومجموعة مقالات "ضد الطبع" ١٩٨٦ ورواية ملهوية : قديمون ودارسون (١٩٨٧). غدا محاضرا في النظرية النقدية بجامعة أكسفورد ١٩٨٩-١٩٩٢ ونشر : دلالة النظرية (١٩٩٠) أيديولوجية الاستطائقي (١٩٩٠) الأيديولوجيا : مدخل (١٩٩١) أوهم ما بعد الحداثية (١٩٩٦) فضلا عن مسرحية عن أوسكار وايلد عنوانها : القديس أوسكار (١٩٨٩). ثم غدا أستاذا للأدب الإنجليزي بجامعة أكسفورد في ١٩٩٢، ونشر كتابا عنوانه "هيتكليف والجوع العظيم" في ١٩٩٥. صدر له "بعد النظرية" في ٢٠٠٣ وسيرة ذاتية عنوانها "حارس البوابة" في ذلك العام نفسه. وأحدث كتاب له - وقد صدر منذ عهد قريب - يحمل عنوان "كيف تقرأ قصيدة".

وقد حرر إيجلتون كتاب "نظرية الأدب الماركسية : قراءات" (١٩٩٦) وكتاب "ريموند وليمز : منظورات نقدية" (١٩٨٩). وشارك في تحرير مجموعة مقالات عنوانها "من الثقافة إلى الثورة" ١٩٦٨ مع برايان ويكر.

يرى إيجلتون أن الأدب يتأثر في شكله ومضمونه بقوى تاريخية واقتصادية واجتماعية، وعنده أن النقد ينسب إلى الحقل الجمالي للأيديولوجيا. ويتميز عن غيره من النقاد الماركسيين الإنجليز بأنه متأثر بكتاب ونقاد أوريبيين كثيرون (ماشيري، فونجو، لاكان، دريدا، إلخ..). وفي مقالة عنوانها "مناقشات تيري إيجلتون" بالمجلة الأدبية الأمريكية "ذا نيوكرايتيون" (سبتمبر ١٩٩٠) يقول الناقد روجر كهمل : إننا نرى أصول نقد إيجلتون في مركب من (١) عضوانية ريموند وليمز الاشتراكية (٢) ونقد ف.ر. ليفيس التطبيقي الأوتوقراطي على نحو مدقق (٣) وكاثوليكية تحريرية يسارية.

ولإيجلتون عدة كتب ومقالات ومقابلات ومحاورات نقلت إلى اللغة العربية أذكر منها :
- الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول (عدد الأدب والأيديولوجيا ١٩٨٥) وأعيد نشره بعنوان : منشورات عيون، الدار البيضاء ١٩٨٦ (يوجد ملخص لأهم أفكار هذا الكتاب في دليل مجلة فصول في عشر سنوات ١٩٨٠ - ١٩٩٠، إعداد سعدة محمد إبراهيم، إشراف ألفت عبد الرحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣).
- النقد والمجتمع : حوارات، ترجمة وتحرير فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧.

- النقد والأيديولوجية، ترجمة فخرى صالح ١٩٩٢ (حوار أجراه مايكل بين مع إيجلتون).
- سياسة فقدان الذاكرة، ترجمة محمد بهنسي، مجلة فصول، شتاء - ربيع ٢٠٠٧.
- تحولات الأيديولوجية النقدية، ترجمة فخرى صالح، مجلة الكرمل (نيقوسيا) ١٩٨٩.
- صور الثقافة، ترجمة سامح فكرى، مراجعة سامى خشبة، مجلة فصول، شتاء، وربيع ٢٠٠٤.
- فرسان الاحتجاج : مقالات مختارة، ترجمة فاضل جنسكتر، مجلة الكرمل العدد ٧٩ (ربيع ٢٠٠٤).
- إدوارد سعيد وآليات الثقافة والنظرية النقدية (بالإنجليزية مع ملخص عربي) (مقابلة أجراها معه فريال فوزول وآخرون) مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ٢٥ (٢٠٠٥).

- الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة في كتاب : مدخل إلى ما بعد الحداثة، بأقلام مختلفة، إعداد وترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة مارس ١٩٩٤.
- مناقشة حول القيمة الفنية بين الناقد الأدبي تيري إيجلتون والناقد الفني بيتر فولر، ترجمة وتقديم نهاد صليحة، مجلة فصول، مجلد ٦، عدد ٣.
ولمة مادة عن إيجلتون في كتاب وامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر ١٩٩١.

هذا الناقد هو موضوع رسالة دكتوراه تقدمت بها بهمة حسنى صالح إلى كلية الآداب بجامعة المنصورة تحت عنوان : "بحث عن الذاتية : تقييم للنظريات تيري إيجلتون النقدية

وتطبيقاتها" ونوقشت خلال هذا العام (٢٠٠٨) وكانت لجنة المناقشة مؤلفة من الدكتوراة : محسن عبد الغنى جبر (مشرفا) ومحمد عناني وماهر شفيق فريد (عضوين). وقد حصلت الباحثة على درجة دكتوراه الفلسفة في اللغة الإنجليزية وآدابها بمرتبة الشرف الأولى.

وتتألف الرسالة من :

مقدمة

الفصل الأول : بحثا عن مخطط ١ + ١

الفصل الثاني : إيجلتون وسيطا بين متفيين ومهاجرين : منظور جدلي

الفصل الثالث : نحو نقد ثوري

خاتمة

ببليوجرافيا

وتتولى الباحثة في مقدمة رسالتها - مستهدية بما يقوله جيرار جينيت عن وظائف النقد الأدبي - إنها لا تسعى إلى إصدار حكم على أعمال إيجلتون أو تقويمها بقدر ما تسعى إلى تشخيص وتشرح الأدواء الفكرية للنقد الماركسي وغيره من مدارس النقد وأن تبحث عن "الجرثومة" الكامنة وراءها خاصة وأن إيجلتون مفكر زئبقى سريع التحول عصى على التعريف.

وقد عملت نشأة إيجلتون في أيرلندا الكاثوليكية وفي إنجلترا على جعله حزمة من المتناقضات، تشغل مكانا وسطا بين السطوح والأعماق. وكان حاد الاهتمام بالأفكار، قادرا على معالجة أصعبها ، وهو ما شهد به حتى نقاده من أمثال برنارد برجونزى . وكان غزير الإنتاج تبلغ كتبه حوالى الأربعين عدا إلى جانب عشرات المقالات والمراجعات، وإن كان ميالا إلى التكتّم فيما يخص حياته الشخصية.

والفصل الأول من الرسالة معنى بفحص الإمكانات التي انفتحت أمام إيجلتون بوصفه ناقدا ماركسيا. إنه عالم من الكليات والجدلية والهامشية، تدرسه الباحثة تحت عنوان فرعى هو "مخطط أونطولوجى" حيث تقدم تحليلا أونطولوجيا تاريخيا دينيا استلطيقيا للخطوات المختلفة التى يخطوها النقد الماركسي من أجل بلوغ رؤية شاملة للطواهر الاجتماعية. ويحتل البعد الدينى مكانا مهما فى فكر إيجلتون هنا : فهو - كما يلاحظ برجونزى - لا يفتأ يعيد تقرير المفاهيم المسيحية بلغة ماركسية. وإشاراته إلى المسيح أكبر عددا من إشاراته إلى الله فى كتبه "اليسار الجديد" و"الجسد لغة". ويذأب إيجلتون على محاولة التوفيق بين الكاثوليكية والماركسية وهى محاولة تنتهى بإدماج الأولى فى الثانية. ويعالج الفصل مسألة العلاقة بين الأيديولوجيا والفن.

ويتتبع الفصل الثانى من الرسالة خطى إيجلتون ناقدا ثقافيا وما حفلت به مراحل الفكرية من انتصامات. وتدرس الباحثة هذه الانقسامات تحت أربعة عناوانات : الأرض والرغبة / المرح والكتابة / اللغة والسيادة/ العمل والاستلطيقا. هذه نقاط بؤرية فى الفكر الماركسي، وهى كاشفة أيضا عن الجوانب المميزة لفردية إيجلتون.

ويستخدم الفصل الثالث المنهج الديالكتيكي فى فحص تطور إيجلتون فى ضوء ملحوظة وردزورث القائلة : إن الطفل أبو الرجل ومن ثم يفحص الفصل مفهوم إيجلتون للثقافة، والأقنعة الثقافية التى دأب على ارتداؤها، ومفهومه للنقد والأدب الجامع - على

نحو أشبه بالمفارقة - بين الكلية والفردية.

وتنحو خاتمة الرسالة إلى إصدار حكم على نقد إيجلتون وفكره، فضلا عن تلخيصها ما سبق قوله وإيحائها بموقف الباحثة المعارض للفكر الماركسي. وتورد - بموافقة ضمنية - قول بروجونزي إن إيجلتون - بالرغم منه - قد غدا نمطا إنجليزيا مألوفًا : نمط راديكالي المؤسسة. إنه يجمع بين الماركسية والتحليل النفسي والتسوية على نحو انتقائي ما كان - في نقده للآخرين - ليجده مقبولا. إنه شخصية عامة مهمة إلى الحد الذي يهبر تناولها بشئ من التفصيل ولكن من الصعب أن نجزم أهو مهم بصفته قرصاً من أعراف الثقافة المعاصرة أم بصفته ذا قيمة باطنة مستقلة عن الصراعات الفكرية وأنماط العصر السائدة.

وتنتهي الرسالة إلى عدد من النتائج أبرزها أن إيجلتون لم يكن ساهياً إلى النظر الموضوعي قدر ما كان محكوماً بأيديولوجيته الماركسية وتمرده على موروثة البورجوازي. وقد أضفى على هذا التمرد صبغة بعد - كولونيالية وتسوية. ومن خلال تعامله مع مفهومات البنيوية، ونظرية التفسير، وما بعد البنيوية، والظاهرانية، غاص في غابة بدائية لا مخرج منها إلا بأحد أمرين : إما الإيمان بالله أو الإيمان بذاته. وقد آثر المجتمع الرأسمالي، الذي شب إيجلتون في أحضانه، هذا الديل الثاني حيث كل امرئ باحث عن مصلحته الخاصة ولذته الشخصية. وتفسر هذه الحيرة تذبذب إيجلتون بين مختلف المذاهب وانجذابه إلى حلم العدالة الكونية الماركسي.

وتتمتاز الباحثة بسعة اطلاعها على أدب "النظرية" سواء كان أوروبيا أو أنجلو - أمريكيا. وقد أفادت من آراء ماركس وإنجلز ويونج وفرويد وماشيري وريموند وليمز وغيرهم. وأوردت مقتطفات من شعر السير فيليب سيدني، وت.س. إليوت، وإدوين ميور تلقى الضوء على ما تقوله.

ويحسب للباحثة استقلال فكرها واجترأها على نقد إيجلتون - أكبر ناقد ماركسي إنجليزي في يومنا هذا - وذلك من منطق ديني إسلامي. ولكن اللغة الإنجليزية التي تكتب بها غائمة يعوزها الوضوح، راسدية جامحة مثقلة بالصور، وهي أقرب إلى التثر الفني الإبداعي منها إلى البحث الأكاديمي المنظم. ولا يستطيع كاتب هذه السطور - وإن وافق على منح الباحثة درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى لمزاياها الأخرى - أن يقر هذا المنهج. فالبحث العلمي - كما يفهمه - أبولوني أكثر مما هو ديونيزي، يسترشد بضوء العقل الهاديئ الصافي لا بثورات الغريزة الجامحة وشطحاتها العاطفية وإن تكن مسوقة بدوافع مثالية نبيلة.

كذلك يؤخذ على الملخص العربي للرسالة عدد كبير من الأخطاء اللغوية مما يثير الإنزعاج من مستوى دراسي هذا الجيل في صدد لغتهم القومية ويدعو إلى القلق على مستقبل اللغة العربية في أقسام اللغات الأجنبية بجامعةاتنا ومعاهدنا التعليمية ومدارسنا.

الهوامش :

(*) بحث عن الذاتية : تليم لنظريات تيري إيجلتون النقدية وتطبيقاتها، رسالة دكتوراه للباحثة بسمة حصني صالح، كلية الآداب، جامعة المنصورة ٢٠٠٨.

الشعر العراقي

في أزمة التسعينيات :

دراسة في التوجهات والتكوين

ف

عرض: فاطمة حمدي

يأتي هذا البحث^(١) في محاولة نقدية لرصد أثر الأزمة العراقية في التسعينيات على الإنتاج الشعري في هذه الفترة من ناحية، ومحاولة لاكتشاف مدى استعادة دور للشعر العراقي - بوصفه جزءاً مهماً من شخصية الفرد / الشاعر العراقي عبر حقب متتالية وحضارات كبيرة - في مجريات الأحداث، ضمن دور كبير امتلكه الشعر العربي عامة عبر عصوره المتتالية في الأحداث الكبيرة، خاصة السياسية؛ فقد كان الشعر العربي فناً سياسياً في المقام الأول.

وقد جاءت هذه المحاولة نتيجة تلاق شديد الخصوصية بين ما اتسمت به طبيعة الفرد / الشاعر العراقي من اهتمام شديد - بل اشتغال - بالسياسة، وما حظي به الشعر العراقي من تميز وازدهار وثورا وغزارة إنتاج قديما وحديثا، إذ إن الشعر والسياسة يجريان من العراقي مجرى الدم، وقد تلاقيا عبر شرايينه، وعبر مباحث هذه الدراسة.

كما جاء هذا البحث في إطار من عودة إلى الاهتمام بالدراسات النقدية التاريخية، بل الثقافية عامة لفنون الأدب، ومنها الشعر، بعد تخلي واضح عن أنفراد الشكلية بوصفها المقياس الوحيد لدى دراسات النقد الأدبي.

وقد كان الهدف الأولي لهذا البحث رسم خريطة شعرية للشعر العراقي في الفترة الممتدة فيما بين احتلال العراق للكويت عام ١٩٩٠، واحتلال أمريكا والغرب للعراق عام ٢٠٠٣، ومحاولة تصنيفه. بالإضافة إلى أهداف كثيرة أهمها محاولة اكتشاف أثر السياسة في الشعر، ودور الشعر في المجريات السياسية فيما يخص هذه الأزمة، كذلك محاولة تلمس الإنتاج الشعري ضمن أفق تلقى شكلي وعي عربي خاص بالمرحلة الحضارية: خصائصها وتغيراتها بصفة عامة.

هذا .. وعلى الرغم من كل الانكسارات والخطوات المنهجية المتعددة على "تاريخية الجديدة" و"النقد الثقافي"، فقد كان لابد من بعض الرؤى والوقفات الخاصة التي تشكلت وفق أفق خاص من وعي كاتبة هذا البحث، وقد حاول البحث التخفيف منها قدر الإمكان، مؤمناً أيضاً باستحالة الحيادية في مجال النقد الأدبي.

وقد جاءت خطة البحث وخطواته على النحو الآتي:

- خصت المقدمة بذكر أهمية الموضوع، وهدفه، والمنهج المتبع في البحث، والصعوبات التي واجهته، والخطة العلمية التي جاء عليها. أما الدخول فقد ورد بعنوان: "حول مفاهيم العنوان". حيث رصد السياق الخاص بالبحث من تحديد مفهوم "العراقي"، و"الأزمة" بكافة ما يحيط بهما

من إشكاليات ضرورية بوصفها المشكلة للإنتاج الشعري في هذه الفترة. ثم جاء الباب الأول بعنوان: "التوجهات"، مصدراً بتحديد لمفهوم التوجهات وكيفية تقسيمها ومبرره، محللاً الإنتاج الشعري من حيث تقسيمه إلى توجهات تجاه الأزمة. وينقسم بدوره ثلاثة فصول هي كالآتي: الفصل الأول: وهو بعنوان: "التوجه الدعائي". ويرصد التوجه الراسي إلى الاتصال الجماهيري الشعبي والتأثير، سواء أكان مخططاً من قبل السلطة، أم بتأثير انتماء جمعي حقيقي. الفصل الثاني: وهو بعنوان: "التوجه الملّزم". ويرصد التوجه المتفاعل مع مفردات الأزمة دون إلزام سلطوي، أو قصد مباشر للتأثير. الفصل الثالث: وهو بعنوان: "التوجه خارج الإيديولوجيا". ويرصد التوجه المخي لمفردات الأزمة، والذي يبدو بوصفه خارج الإيديولوجيا. ثم ورد الباب الثاني بعنوان: "التكوين"، مركزاً على تتبع التكوين الشعري الجمالي في إطار التوجهات الثلاثة، محاولاً اكتشاف الاختيار المتبادل بين كل توجه منها، والتكوينات الجمالية الملائمة بانتهااتها، من حيث التقليد والحدأة، وما بينهما، وتوظيف كل تكوين منها في سياقه. وينقسم فصلين هما: الفصل الأول: وهو بعنوان: "التكوين اللغوي". ويحلل الظواهر اللغوية، معجمية وتركيبية، على خلفية من اختيارات التوجهات المختلفة، راصداً التماثلات والاختلافات. الفصل الثاني: وهو بعنوان: "التكوين التصويري". ويحلل التكوينات الصورية والرمزية والأسطورية، بمقتضايات روابط فنية لا تنفصم، ويرصد اختياراتها على خلفية من التوجهات، موضحاً أيضاً التماثلات والاختلافات. وتختتم الخاتمة لتتصد النتائج التي توصل إليها البحث، وأهم الملاحظات والتوصيات. ثم يرد ملحق بأسماء الشعراء وتراجمهم. وأخيراً تأتي قائمة بالمصادر والمراجع لتحليل إلى المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث في جميع مراحله. وفيما يأتي أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

أولاً: التوجهات: ١- التوجه الدعائي:

- من حيث صورة الحاكم: تأثرت صورة الحاكم بالتراث من عدة نواح، وأخذت كثيراً من سمات قصيدة المدح العربية.

- كانت في أحيان كثيرة رمزاً للعراق كله.

- جسدت صورة البطل الخارق، والفارس المخلص؛ ممثلاً في صدام نفسه.

- من حيث صورة الأعداء: تكاملت مع صورة الحاكم في إظهار القوة والتفوق والسيطرة، وفي تمثيل التراث العربي ومظاهر حضارته؛ خاصة في العراق.

- من حيث صورة الغازی: تأثرت أيضاً بموقف الشاعر العربي قديماً من خصمه وقت الحروب، من هجائه وتأكيد تفوقه عليه. كما تدخل الماضي أيضاً في سوق العبرة من مصير الذين غزونا من قبل، واحتلت شخصية الرئيس الأمريكي بوش مكانها من صورة الغازی.

- ظهرت ملامح تأكيد "المؤامرة" علينا من الغازی، وظهرت بعض مبررات الغزو المسكوت عنها في الحقيقة من خلال الشعر.

- احتلت إسرائيل موقعها من قلب "المؤامرة" في الوعي الشعري بصورة الغازی.

- لم يقتصر التوجه الدعائي على آلية تستخدمها السلطة فقط، وإنما عمقه ووسعه تأييد شعبي حقيقي وقاعدة جماهيرية كبيرة لديها جاهزية لتأييد السلطة؛ خاصة الحاكم، نتيجة التحام رؤيتها مع رؤية السلطة لتلبية احتياجات مشتركة، ثم انفصلت الرؤيتان يتنازع الحاجات.

- كما عمق هذا التوجه أيضاً ووسعه حيل دفاعية عدة للنفس الإنسانية، من إبداء وتصويش وتأكيد لذات بعد الإخفاق في ميادين أخرى.

٢- التوجه الملّزم:

- من حيث صورة الحاكم: تشابه حجم رسم صورة الحاكم في هذا التوجه، بالتوازي مع تشاؤل قيمى وخلقى في رسم الشخص نفسه.

- لم يُصرح باسمه مباشرة إلا قليلاً، وضم كل حاكم يحمل لقباً آخر: الخليفة، الوالي، الإمبراطور... إلخ. وتوابع الحاكم أيضاً من عناصر السلطة، مثل: الخبير، وتبعهم كل خائن ومستبد أو دكتاتور؛ في تآثر واضح بمثاقفة غربية، ومناخ قلق غربي - في معظمه - للشعراء للمنفين.

- لم تطل الصورة من رسم البطل الخارق، ولكنه كان غائباً حتى إشعار آخر لم يأت قط.
- من حيث صورة المهد: احتلت المساحة الأكبر من شعر هذا التوجه.
- اقتربت من واقع الأزمة في العراق من هلاك ودمار ومأساة.
- اتسمت بما يميز الشخصية العراقية، والشاعر خاصة، من قوة وشدة في إظهار الألم وتعميد المساوي، والشكوى من البلد، وجدل الذات.
- لم يخل التوجه من التعبير عن "المؤامرة"، ولكن تُسبت للعراق نفسه ضد أهله، ولم تنسب للأعداء فقط.

- من حيث صورة الغازي: على الرغم من اتفاق نهائي في الموقف الشعري من الغازي، فقد أضاءت الصورة في هذا التوجه ملامح جديدة لصورة الغازي منها: المجادلات القاسية معه في سياقات عدة، والحوار الحضاري والإنساني الهادي.

- وظل دور إسرائيل يحتل مكاناً من صورة الغازي ومبررات الأزمة.
- بقي استدعاء الماضي بشخصياته وأحداثه، لكن في صورته المأساوية؛ باستدعاء ما حاق بنا من غزو وهلاك على أيدي غزاة الماضي، خاصة لهقاد والعراق عامة.

٣ - التوجه خارج الإيديولوجيا:

- كان صمت الشاعر العراقي عن الأزمة إيديولوجيا في ذاته؛ وذلك لأسباب سياسية وثقافية عامة، جعلت الشاعر يختار "حرية الصمت" عن مفردات الأزمة.
- تدخلت الإيديولوجيا في الموضوع الشعري الأثير "الحب والمرأة" داخل العراق؛ لإظهار الثبات وطبيعة الظروف المتبعة للعشق.
- إمكان تأويل كثير من ملامح صورة المرأة في التوجه خارج الإيديولوجيا داخل العراق وخارجه؛ إمكان تأويلها رمزاً إلى العراق.

- حاول الشاعر تأكيد صمته عن طريق الشعر التسجيلي، والشعر الفلسفي، ومنه: شعر التساؤلات، وشعر التعريفات، وشعر الثنائيات والمفارقة، وكذلك: المحاولة الأكثر تعالياً على الواقع والإيديولوجيات، وهي شعر التصوف: المستلهم للتراث الشعري الصوفي العربي من ناحية، والمتأثر بالسريرية الغربية من ناحية أخرى؛ ذلك التصوف بطريقه المؤيد لفكرة الصمت: الصمت عن التعبير والتجسيد، ثم التماهي مع المطلق.

ثانياً: التكوين

- تأكد من خلال دراسة التكوين الشعري عامة لإنتاج هذه الفترة؛ تأكد اختيار التجربة الشعرية للشكل الشعري، واختيار الشكل للتجربة الشعرية في آن.

١ - التكوين اللغوي:

من حيث المعجم:

- أثر وسط التلقي على اختيار الألفاظ في سياقها المناسب بين الدعائي والملتزم؛ بين الألفاظ ذات الدلالات المساعدة للأول، وذات الدلالات الهابطة للثاني.
- تغير المعجم التوعوي لألفاظ الحرب وأدواتها من التوجه الدعائي إلى التوجه الملتزم: حيث استخدم الأول الألفاظ الدالة على الحرب من التاريخ العرسي القديم، لما لها من طاقة تعبيرية ومخزون عاطفي مؤثرين في وسط التلقي. كما استخدم الثاني الألفاظ الدالة على أدوات الحرب الغربية الحديثة؛ في اعتراف منه بالتفوق الغربي، وبالحقبة في الهزيمة.

« شاعت ألقاظ مفتاح دالة على رغبات دنيئة مركبة في التوجه الملتهزم، خاصة لفظ «الحانة» الرامز للعراق.

« من حيث التركيب: لعب وسط التلقي بين الدعائي والملتهزم دورا مهما في اختصار الشكل الشعري للقصيدة: عمودي، شعر حر، قصيدة نثر. إذ ملقى الشعر العمودي الموزون المقفى على التوجه الدعائي لضمان التواصل الجماهيرية؛ خاصة عبر إنشاد الشعر في المهرجانات. بينما تناسم التوجهان: الملتهزم وخارج الإيديولوجيا شعر التفعيلة وقصيدة النثر، مراعاة لثقافة غربية من شعراء النفي.

« شاعت القصيدة التشكيلية في الشعر الملتهزم وخارج الإيديولوجيا، دون الدعائي، لما تعمله القصيدة الموسوعة في الدعائي من ضمان التواصل الجماهيري القوي، وهو ما لا يتوفر في القصيدة التشكيلية المعتمدة على القراءة والتأمل البصري.

« وظّف الشعر بما يك إبهامه ويفسره تفسيراً كلياً في التوجه الدعائي، بينما تدرجت درجة غموضه من الأقل إلى الأكبر بين التوجهين: الملتهزم وخارج الإيديولوجيا.

« اعتمد التوجه الدعائي الأسلوب الخبري القار المعبر عن الظواهر نفسها المؤكد للحقائق، وتجنب الأسلوب الإنشائي الداعي للتأمل والمعبر عن موقف المتكلم؛ خاصة أسلوب الاستفهام، والجميل الاستفهامية النادرة جاءت في الشعر الدعائي مجاباً عنها. وكان أكثر الأساليب الإنشائية وروداً أسلوب النداء لغرض تنبيه جمهور الشعر.

« تظهر الأساليب الإنشائية في التوجه الملتهزم الداعي للتواصل عن طريق التأمل، خاصة أسلوب الاستفهام التعدّي لأغراض بلاغية غير محدودة، والتبسات متعددة. بينما يعود للاختفاء في التوجه خارج الإيديولوجيا، ماعدا شعر التصوف الذي يعتمد أسلوب الاستفهام دون غيره لطلب المعرفة، أو حتى ادعاء الجهل بها.

« من حيث الترابط والتعاضد: تمسك التوجه الدعائي بمظاهر الترابط والتعاضد. « وإن اعتمد على وحدة البيت - لضمان التواصل، وأول هذه المظاهر: الأوزان والقوافي، وبنيات الأوزان، والتوازي، ومنها أيضا: الربط دون أداء، والتكرار.

« أما الشعر الملتهزم وخارج الإيديولوجيا اللذان جاءا في شكل تفعيلي وقصيدة نثر، فقد كانت حاجتهما للروابط أكثر، لكنهما استخدماهما بصورة متدرجة من الأعلى للأقل بين الأول والثاني، ومنها: اسم الإشارة والضمير.

« حيث تفتن التوجه خارج الإيديولوجيا في فك الترابط والتشظى.

٢- التكوين التصوري:

« من حيث الصورة: استخدم التوجه الدعائي استراتيجية الحرب البلاغية في الصورة ضد

الاستعارات الأمريكية الإعلامية ضد العراق وحاكمه وشعبه، ومن أهم تلك الصور: تركيز استعاري للأمة جميعها في شخص صدام (كما فعلت أمريكا ولكن كان موقف الشعر العراقي الدعائي دفاعياً)، وتمسك التوجه بالتقليد في التصوير والعلاقات القريبة بين طرفي الصورة، وبالتشبيه دون الاستعارة لضمان التواصل الجماهيري السريع، مع تمسكه بالتصوير الصاعد بالدلالة.

« بينما تمسك التوجه الملتهزم بالدعشة والعلاقات البعيدة والجدة في التصوير، دون الألفة وقرب العلاقات، كما استثمر الصور التقليدية استثماراً جديداً مدهشاً. مع استخدامه للتصوير الهابط بالدلالة.

« أياً في التوجه خارج الإيديولوجيا، فقد أسهم التصوير بطابعه التجريدي الفاصل بين الصورة ومرجعياتها من الواقع والعلاقات بين طرفيها، أسهم في فصل مقصود عن وسط التلقي.

« من حيث الرمز: شاع الرمز التاريخي والتراثي العربي الإسلامي في التوجه الدعائي: من شخصيات وأحداث رامية تحمل دلالات عاطفية وشحنات تعبوية شخمة؛ خاصة الرامزة لمصور الأزهار ومظاهر القوة والانتصار، أو الشهادة.

- استحدثت التوجه الملتزم رموزاً من واقع الأزمة، وكان هناك وجود ظاهري لرموز غربية قديمة ومعاصرة؛ وذلك من مقومات الثقافة والجوار الحضاري للشاعر الملتزم في المنفى.

- أما في التوجه خارج الإيديولوجيا فأمكن تأويل كثير من شعره على سبيل الرمز.

- وفي شعر التصوف المستلهم للتراث العربي الصوفي شاع استعمال الرموز الدالة على المطلق بفتوح الدلالة. أما في التصوف السريالي، فقد شاعت محاولة لعزل الرمز عن ماضيه، وإنعاش الرمز نفسه بمعان جديدة مغايرة.

- من حيث الأسطورة: استعمل الشاعر الدعائي الأسطورة بوصفها قوة تعويية لا محدودة استعمالاً أولياً، واختار بعض الأساطير العراقية القديمة المحدودة، والعربية القديمة، لكنه حاول جانها صنع أسطورة الخاصة (الواقعية)، وهي أسطورة "لم العاركة".

- أما التوجه الملتزم، فقد استلهم الأسطورة، بانتصائها الحضارية المتنوعة - خاصة الأساطير العراقية القديمة - بشكل مكثف، بالإضافة إلى مزيج من الأساطير اليونانية، والرومانية، والصربية القديمة، وحتى الهندية.

وذلك في انفتاح ملحوظ على جميع الحضارات وأوساط التلقي العابرة للشرق والغرب.

- وأما في التوجه خارج الإيديولوجيا، فلم يكن التلقي في الحميان، ولهذا جاءت الأساطير - باعتبارها استثارة لمشاركة التلقي عن طريق تاريخه الجمعي - عفوية في شكل ألفاظ ترمز بها، ومعظمها "شبه" أساطير "معاصرة".

- كما حل محل الأساطير في المنحى الصوفي التعبير الموعظ في الغموض والإبهام.

وبصفة عامة :

- فقد تأثر الشعر العراقي العربي بالأزمة بكافة جوانبها، وحاول التأثير في مجرياتها، في محاولة لاستعادة مهمة وظرفية للشعر في المجتمع العربي طوال تاريخه بوصفه فناً سياسياً في المقام الأول.

- وقد ظهر كيف تقاطعت التوجهات الشعرية في شعر داخل العراق وخارجه؛ بوصف الإنتاج كله شعراً عراقياً.

ولهذا يرفض البحث الفصل التعميقي لأدب داخل العراق عن أدب الخارج، دون إغفال لتأثير ظاهرة المنفى في الأدب والثقافة العراقية بعامة.

- وقد مثلت الدعاية داخل العراق - وضمنها التوجه الشعري الدعائي - خصيصة حتمية لا مهرب منها من خصائص سيكولوجية أي سلطة وإيديولوجيتها، وأحد آلياتها المهمة، خاصة وقت الحرب.

- وقد تم إثبات أنه لا شعر خارج الإيديولوجيا، بل لا شيء خارج الإيديولوجيا، بمفهومها الواسع الذي يعرّفها بأنها "الألق الذهني لكل فرد". ويؤيد ذلك حالة حصارية آتية يتفوق فيها الوعي بأنواعه : سياسي، اقتصادي، إلخ لدى الشعراء والكتاب، بل لدى العامة، نتيجة لتسارع تدفق المعلومات الذي لا يدع مجالاً لعزلة الفرد وذاتيته.

- وقد ظهرت في الشعر العراقي وقت الأزمة ملامح التأثير بالتراث، والاعتداد بالمأثور، وتمجيد الوحدة، والإيمان بالبطل المخلص والقائد الملهم، وبفكرة المؤامرة المرصودة من الأعداء.

الهوامش :

(٥) حصلت الباحثة بهذا البحث على درجة الدكتوراه في ديسمبر ٢٠٠٧م، من كلية الآداب، قسم اللغة العربية، وأشرف عليه الدكتور محمد عبد الحميد سالم.

ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي ٢٠٠٨



متابعة: أحمد عبد العظيم

نظم المجلس الأعلى للثقافة الملتقى الرابع للإبداع الروائي العربي، تحت عنوان "الرواية العربية الآن" ليكون إطاراً عاماً للملتقى في دورته الرابعة، مخالفاً بذلك منهجية التخصيص التي اتبعتها الملتقى في دوراته الثلاث السابقة: "خصوصية الرواية العربية"، و"الرواية والمدنية"، و"الرواية والتاريخ". ويأتي هذا العنوان الذي اختير للملتقى الرابع محاولة لالتقاط صورة باتورامية، والإطلال على المشهد الروائي الآن، إبداعاً ونقداً، من خلال الرصد والمتابعة والتحليل.

بعد إلقاء الكلمات الافتتاحية بدأت فعاليات الملتقى على ثلاثة محاور رئيسية، تآزرت معاً في تحقيق الهدف المنشود، وهو - كما حدده عنوان الملتقى - رصد صورة الإبداع الروائي الآن وحركته، على صعيده الإبداعي والنقدي. وهذه المحاور الثلاثة هي:

أولاً: محور الجلسات البحثية.

ثانياً: محور المؤاتد المستديرة.

ثالثاً: محور الرواية العربية تواصل أم انقطاع؟

أولاً: محور الجلسات البحثية:

لقد جسد الملتقى على هذا المحور احتشاداً هائلاً للبحوث والباحثين المصريين والعرب في مجال الرواية، فعلى مدى أربعة أيام متتالية عقدت خمس وعشرون جلسة بحثية شملت ما يقرب من مائتي باحث وناقد ومبدع روائي، وناقشت شتى قضايا الرواية، التي تشغل المهدين والباحثين والقارئ على السواء. لقد توالى الجلسات، التي جاءت تحمل معها قضايا روائية متنوعة أحياناً ومتداخلة أحياناً أخرى، حيث يمكن رصد مجموعة من الموضوعات الرئيسية التي مثلت مرتكزات للأبحاث المطروحة بالملتقى وما صاحبها من فعاليات أخرى، ونذكر من هذه الموضوعات:

(الرواية والتاريخ - الرواية والسيرة الذاتية - الرواية والسينما (أفق التداخل) - الرواية والرواية (السرد النسوي) - رصد المشهد الروائي العربي).
وذلك إضافة إلى قضية "الرواية الجديدة" التي حازت نصيبها من اهتمام الباحثين منذ الجلسة الافتتاحية، وعلى مدار فعاليات الملتقى المختلفة.

١- الرواية والتاريخ:

كان للقضية التاريخ في الرواية حضور ملحوظ في أبحاث المشاركين في الملتقى لما للقضية التاريخ من وأشجة قربي بالرواية موضوعياً وشكلياً وفنياً، حيث اجتمعت - في إحدى جلسات اليوم الأول - ثلاثة بحوث متصلة تجعل من التاريخ مركزاً لها مما يمكن أن نعدده امتداداً للملتقى السابق للإبداع الروائي العربي، والذي كان مخصصاً لبحث العلاقة بين "الرواية والتاريخ"، وهذه البحوث هي: "مسألة التاريخ في الرواية المصرية المعاصرة" لصالح السروي، و"واسيني الأعرج ورواية التاريخ في روايته "كتاب الأمير" لشوقي بدر يوسف، و"الرواية التاريخية ... ما بين الرؤية والشكل الفني" لمحمد الجمل.

وقد اتفقت هذه البحوث الثلاثة في صيغتها التاريخية، ولكنها اختلفت في الجانب أو الزاوية التي ألفت عليها الشؤ من جوانب العلاقة الحبيمة بين الرواية والتاريخ، ففي حين اتخذ شوقي بدر يوسف من إحدى الروايات التاريخية للكاتب والنقاد الجزائري واسيني الأعرج، وهي رواية "كتاب الأمير"، متناً للوقوف على الأثر الذي يحدثه الانفتاح على التراث التاريخي في الرواية العربية من تأمل وتغلغل في منجز هذا التاريخ، ومن حضور سردي لمعطيات هذا التاريخ بما يؤكد "أن التاريخ يعيد نفسه دائماً أبداً". في حين نجد هذا المنحى فإننا نلتقي في بحث صلاح السروي بمحاولة لرصد ظهور التاريخ في المشهد الروائي المصري المعاصر بما يمثل ظاهرة لافتة، تتمثل في هاجس العودة إلى التاريخ، بغية قراءته ومساءلته واستجواب أحداثه وإعادة تحليل فصوله. وقد انتهج الباحث في ذلك منهج التساؤل، من خلال طرح سؤالين جوهرين، وهما:

سؤال الهوية: ما أسباب ظهور الكتابة، وبهذا القدر من الكثافة، في هذه الفترة؟

سؤال الآلية: كيف تعاملت الرواية المصرية مع التاريخ فنياً وجمالياً؟

وعلى الجانب الآخر نجد بحث محمد الجمل قائماً على حشد كم وافر من التساؤلات المشروعة حول تلك العلاقة بين الرواية والتاريخ، محاولاً من خلالها البحث في أسباب تفاوت الأعمال الروائية التاريخية في درجة خلوعها وحضورها أو اندثارها وتواربها، منوهاً بانجاهين محتملين في تفسير ذلك، إما برده إلى التقنية والأسلوب الفني، أو بإرجاعه إلى طبيعة الرؤية والمعالجة الموضوعية للجدل القائم بين الماضي والحاضر، وموضحاً الرؤى الفنية المتباينة والمتعددة في معالجة التاريخ موضوعاً للرواية.

لقد أثارت تلك البحوث أفكاراً كثيرة حول تاريخية الرواية، ومن ذلك ما طرحه "شعيب حليفي" في تعليقه الذي حاول من خلاله الإجابة عن بعض الأسئلة، وخاصة في نقطتين:

الأولى: رؤيته أن الرواية التاريخية - وخاصة تلك المتعلقة بشخصية تاريخية - هي غالبا "رواية كونية"، لأنها نموذج يتكرر في كل بيئة، وكل ثقافة ... ولكن مع اختلاف الشخصية.

والثانية: تقريره بأن الرواية التاريخية لا بد ألا تكون اتجاها روائيا منفصلا، وإنما يجب أن تكون إحدى اهتمامات الروائي، الذي هو في الأساس روائي بالمعنى الفني العام، يكتب في شتى الروافد والمناحي الإنسانية والاجتماعية والتاريخية والسياسية ... إلخ إن من أهم الحقائق التي لا بد أن ندركها ونحن نتعامل مع الرواية هي "أن الرواية بنت التاريخ"، وأن الفصل بينهما ليس ممكنا بحال، فكل رواية هي تاريخ لذات أو لجماعة أو لزمان أو لظاهرة من المظاهر أو لعموم الإنسانية عامة، وإنما غاية ما هنالك أن كل رواية تسرد التاريخ بلغتها هي وبطريقتها هي، تختلف الرؤى أو لتباين الأدوات والتقنيات الفنية لكن الرواية في نهاية الأمر تقدم تاريخا بصورة أو بأخرى، ويمكننا القول كذلك "إن الكتابة التاريخية التي خلدت هي تلك التي عمقت وعى الإنسان بذاته".

٢- الرواية والسيرة الذاتية:

الاتجاه في الكتابة الروائية إلى ما يسمى بـ "الكتابة عبر النوعية" هو العنوان والتفسير والملاحظة الأكثر ترددا في أروقة هذا الملتقى عبر مناقشات الباحثين والكتاب في هذا الموضوع وغيره من الموضوعات ذات الصلة، كتقنية "التناس"، و"السرد الذاتي"، و"شعرية الرواية"، بل والحديث المستفيض الذي جرى تناوله في هذا الملتقى عن "الرواية الجديدة" مفهومها وتقنياتها، حيث تصبح الكتابة الروائية نوعا متنوعا الأنساب، وتنسب للرواية أنماط من الكتابات الذاتية تتفاوت قريبا وبعدا عن مفهوم الرواية، بما هي شرب من التخيل الذي كثيرا ما تعجز السيرة الذاتية عن بلوغه، فتفقد بذلك شرطا من شروط انتسابها للتجسسي للرواية الخالصة.

لكن الملاحظة الأكثر بروزا هي ذلك الوجود الدائم والمستمر للسيرة الذاتية -أو لبعض عناصرها وملامحها وروحها على أقل تقدير- في المشهد الروائي المعاصر، وهذه المسألة تسببت في إشكاليات استدعت مناقشات وبحوث كثيرة لاستجلاء أبعاد هذا التداخل واستكشاف تجلياته وانعكاساته الفنية والجمالية عبر سلسلة من البحوث، تلقى الضوء على بعضها:

"رواية السيرة الذاتية: التطور والبنية" لحسام عقل، وهو بحث يتقصى السمات الفنية والبنوية لرواية السيرة الذاتية بوصفها جنسا أدبيا مميزا في سياق الأنواع الأدبية القريبة منها "كالذكريات"، و"اليوميات"، و"السيرة الذاتية"، و"السيرة الغريبة".

وقد تركزت أطروحته البحثية على نصين عربيين يتم من خلالهما إدارة النقاش ومقاربة القضايا النقدية ذات الصلة. والنصين هما "الأيام" لطفة حسين، الكتاب الذي يعده أكثر الباحثين العرب (النص التأسيسي الأول) في ميدان كتابة السيرة الذاتية العربية الحديثة، وكتاب "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ، حيث استخدم الباحث التحليل المردى لهذين النصين في كشف السمات الفنية العامة لرواية السيرة الذاتية والوقوف على ما

يميزها عن نص "السيرة الذاتية"، حيث تمثل دوائر "الفعل التخيلي" بتعبير الباحث، فارقاً بين النصين —أقصد نص رواية السيرة الذاتية، ونص السيرة الذاتية— وتتمظهر هذه الدوائر في نص "السيرة الذاتية" وفق أطر محددة، فيما تتمظهر في "رواية السيرة الذاتية" في إطار جمالي مختلف. ولذلك فإن الباحث يرى أن القضية الأساسية في رواية السيرة الذاتية هي قضية الاستقطاب النوعي الذي يجعل التفرقة شائكة وخطيرة بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية، بل وبينهما وبين الأنواع الأدبية القريبة الأخرى. ثم يخلص الباحث من ذلك إلى التسليم بأن السيرة الذاتية تظل خميرة قد نجدتها في كثير من الأعمال الروائية، بينما يظل الفصيل والفارق الأساسي بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية ليس قضية الميثاق، وإنما هو —حسب قوله— في كيفية تحرك المتخيل في السيرة الذاتية وفي روايتها، فمرآة النشاط التخيلي في رواية السيرة الذاتية يطفئ على مرجعيتها، وهذا ما يميزها عن السيرة الذاتية.

وبعيداً عن الطرح الأكاديمي السابق جاءت الورقة البحثية "تجربتي في كتابة السيرة الذاتية" لشريف حتاتة، الذي طرح من خلالها السؤال ذاته:

هل هناك حد فاصل بين السيرة الذاتية والرواية؟

إنه يطرح هذا السؤال ويحاول الإجابة عنه من خلال تجربته الذاتية في كتابة الرواية، بداية من روايته "العين ذات الجفن المعدني" التي عُدت آنذاك عملاً أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية، ووصولاً إلى كتابته لسيرته الذاتية. لقد جاءت رؤية شريف حتاتة متكررة لقيود البحث الأكاديمي، حيث رأى أن الفنين "الرواية" و"السيرة الذاتية" جنسان أدبيين يشتركان ويمتلكان في مظاهر شتى —ربما أكثر مما قد يختلفان— ولذلك فهو يرى أن الفاصل الحاد بينهما هو مسألة قد تهم النقاد المولعين بالتصنيف، وهو أمر ثانوي بالنسبة له، وإنما المهم عنده أن تكون السيرة الذاتية مكتوبة بفن وبلغة إبداعية، فيها قدرة على الربط بين الخيال ومختلف مناحي الحياة.

وهكذا بين خطي (الرجعي) و(المتخيل) جرت كثير من المناقشات حول علاقة الرواية بالسيرة الذاتية وبغيرها من الكتابات النوعية ذات البعد الرجعي. وهي قضية أكاديمية شائكة لما تزل تستقطب حولها كثيراً من الجدل.

٣- الرواية والسينما (أفق التداخل):

علاقة الرواية بالسينما كانت أحد القضايا المطروحة في الملتقى، وهي علاقة تتكئ على حقيقة طُرحت بقوة في الآونة الأخيرة، وهي أن فن السينما —رغم حداثة سنه— قد أمد الفنون الأخرى، ومنها الرواية، بالكثير من تقنياته وأساليبه، والتي نجحت الرواية من جانبها في تمثيلها والاستفادة منها. وقد كان هذا الموضوع محورياً لعدة أوراق بحثية بالملتقى، إضافة إلى تخصيص إحدى الموائد المستديرة لمناقشته كذلك.

من البحوث التي تناولت هذا الموضوع: "التكنيك السينمائي في الرواية المعاصرة" لعادل عوض، و"مناح من تقنيات السرد السينمائي في الرواية العربية" لوجيه فانوس.

في البحث الأول أشار عادل عوض إلى نقطة التلاقى الخصب بين الإبداع الروائي وفن السينما بوصفه نوعاً من أنواع التلاقى والتلاقح بين الأدب والفنون والعارف السمعية والبصرية المختلفة.

إن هذه الورقة البحثية وغيرها تسعى إلى استكشاف تقنيات الفن السينمائي وآليات توظيفها في "الرواية الجديدة"، حيث تتجسد ملامح هذا التكنيك السينمائي في مجموعة من الألوان من تحريك للصور زمانياً ومكانياً، وقطع الحديث من آن لآخر بين الشخصيات، أو بتر المواقف، أو تكرار المظاهر .. إلخ. وهنا يقف الباحث على ثلاثة من أهم أنواع التكنيك السينمائي الموظف في الرواية مع تطبيقها على نماذج من الرواية العربية المعاصرة، وهي:

- ١- فن المونتاج. ٢- فن الغلاف (أو الكولاج) ٣- أسلوب السيناريو.

ويضرب الباحث الأمثلة التطبيقية على ذلك من رواية "الشاطئ الآخر" لمحمد جبريل، بوصفها نموذجاً لتصوير الصراع بين الشرق والغرب (أو الروح والجسد كما يقولون)، ولكن بشكل جديد، حيث يجسد الكاتب هذا الصراع من خلال الشخصيات التي تأخذ شكل ثنائيات تحكمها علاقات قلقة ومتوترة تنطوي على تباين بين طرفي كل ثنائية في الفكر والأيدولوجيا. لقد تمت معالجة هذا الصراع بين الشخصيات من خلال تكنيك فني "سينمائي" هو (المونتاج). كما تعرض الباحث لنماذج أخرى لتوظيف التكنيك السينمائي من خلال روايتي جمال التلاوي "تكوينات الدم والتراب"، و"الخروج عن النص".

وعلى الجانب الآخر تطرح الورقة البحثية لوجيه فانوس فكرة القدم بخصوص هذه التقنيات السينمائية في السرد القصصي والروائي على مستوى الممارسة، وإن غاب على مستوى النظر، حيث: "إن تقنيات السرد السينمائي ليست سوى مصطلح فني حديث، نسبياً، لظاهرة معنة في القدم سبقت وجود السينما".

وهكذا كان سعي هاتين الورقتين البحثيتين وكذلك سعي المناقشات التي دارت في المائدة المستديرة التي جاءت تحتل العنوان ذاته "الرواية والتقنيات السينمائية" - متجهاً إلى مناقشة هذا التوجه في الممارسة الإبداعية الروائية، وفي النظر النقدي إلى تقنيات السرد السينمائي في الرواية العربية، عبر استقراء النصوص السردية والروائية العربية تراثية ومعاصرة في آن، وذلك سعياً إلى إبراز هذا التلاقى الحميم، وبالتالي إلى تأسيس منهج نقدي في التعامل مع تقنيات السرد السينمائي في الرواية العربية بشكل عام والمعاصرة منها بشكل خاص.

٤- الرواية والرواية (السرد النسوي):

وهو محور موضوعي يعبر - في رأبي - عن أزمة مجتمع أكثر من تعبيره عن قضية فنية متعلقة بتقنيات الكتابة أو أفق التخيل الفني في نوع من أنواع السرد، فهو موضوع تتشابه المناقشات حوله - في معظمها - مع معطيات الواقع العربي بجوانبه المختلفة (اجتماعية، وثقافية، ودينية، وسياسية ...).

لقد تداخلت بحوث كثيرة في الإشاع إلى قضايا السرد النسوي، أو صوت الرواية (الأنتي) في الإبداع الروائي، فخصصت جلسة بحثية كاملة من جلسات اليوم الثاني للملتقى لبحث قضايا الكتابة النسوية في ظل الواقع العربي، الذي تبدى من مداخلات كثيرة رفض

لكثير من معطياته، وصل في أصوات كثير من المشاركات إلى حالة من الشاكسة الغلبة أو التمرد التام. لقد انتظمت هذه الجلسة البحثية من خلال خمسة بحوث، وهي: "مفهوم الكتابة النسوية" لسمير يزبك، و"ما الذي يجعل النص نسوياً؟ في السرد النسوي وإعادة الكتابة النسوية" لثائر ديب، و"شهرزاد الجديدة: صياغات "الرواية" في روايات الكاتبة العربية الحديثة" لبثينة مكي خضر، وهو العنوان ذاته الذي اتخذ لمناقشة الموضوع في إحدى الموائد المستديرة بالملتقى، و"الرواية الأثوثية ومباهج اللون" لوجدان الصانع، و"شاعرية السرد في الرواية النسائية السعودية" لشريف الجبار.

وذلك إضافة إلى بعض البحوث التي توزعت على جلسات الملتقى الأخرى وألعت صراحة أو مواربة إلى قضايا السرد النسوي. وسأكتفي بإلقاء الضوء على اثنين من هذه البحوث:

في "سرد الروايات قراءة في أربع روايات مصرية" لحسين حمودة، يكشف الباحث عن الغامرة السردية في روايات الكاتبات المصريات المعاصرات، من خلال عنصر فني فارق في الكتابة السردية، وهو عنصر الصوت أو السارد/الراوي، الذي قد يصير في كتابات المرأة ساردة أو راوية. يسعى الباحث إلى هذا الكشف من خلال أربع روايات لكاتبات، وهي: "هكذا يعبثون" لأمنية زيدان، و"هليوبوليس" لسي التلمساني، و"نقرات الطلباء" لميرال الطحاوي، و"يوميات امرأة مشعة" لنعمات البحيري. حيث يحاول من خلال التنقل بين الغامرات السردية التي تتأسس عليها كل رواية من هذه الروايات الوقوف على ملامح تجربة الرواية الجديدة عند هؤلاء الروايات بالشكل الذي لا يخلو من خصوصية صوتهن النسوي، في محاولة للوقوف على إجابة لسؤال قد يجد له شرعية الطرح، وهو:

هل هناك سمات مشتركة تجمع بين هذه الأعمال بشكل يمكن أن نعدده علامة مائزة لما يسمى بالأدب النسوي، أو على التخصيص هنا بالسرد النسوي؟

إن هذا السؤال إضافة إلى أسئلة أخرى سابقة وأخرى لاحقة من الأسئلة ذات الطابع الإشكالي، فكما كانت علاقة الرواية بالسيرة الذاتية وغيرها من الكتابات الذاتية محلاً للخلاف الأكاديمي وتباين الرؤى والنظريات كانت الكتابة النسوية محلاً لخلاف أكثر حدة ينصب على أصل القضية ولبه، وهو هل من المشروع أصلاً أن نقول هذا التعبير: "الكتابة النسوية" أو "الأدب النسائي" أو غير ذلك من المصطلحات؟

وعلى نهج مشابه تتأسس دراسة أخرى بعنوان "تقنيات السرد في الرواية اليمنية المعاصرة" للباحثة اليمنية منى المحاقري. فعلى الرغم من مراوغة العنوان المتستر خلف ستار تعميم واسع من البحث في تقنيات الرواية اليمنية المعاصرة، فإن قراءة الورقة البحثية قد كشفت عن حس نسوي يبحث في آفاق الكتابة النسوية في اليمن التي تمثل حالة مشابهة - تقريباً - لواقع الكتابة النسوية في معظم البلدان العربية.

لقد مزجت الباحثة مزجاً مراوفاً بين أمرين، هما: تقنية الكتابة النسوية، وتعبير هذه الكتابة الروائية (التي يمثلها صوت الكاتبة الروائية اليمنية) عن واقع المجتمع اليمني، ولذلك فقد اختارت لهذا البحث أربع روايات لكاتبات يمنيات، وهي: "عرس الوالد" لعزيرة

عبد الله، وإنه جسد" لنهيلة الزبير، و"حب ليس إلا" لنادية الكوكباني، و"الأنس والوحشة" لهند هشم.

فهذه الروايات - حسب رأى الباحثة - تمثل الكتابة النسوية المعاصرة فى اليمن، وتمثل كذلك حضوراً قوياً للذات النسوية، بكل ما تحمله الأتلى - فى مجتمعنا العربى - من هموم اجتماعية وثقافية وأبعاد دينية، بحيث انطلقت هؤلاء الروايات عن وعى معبررات عن خطاب نسوى رافض لكل ما هو سائد اجتماعياً.

لقد مزجت الباحثة بين هذا البعد الأيديولوجى والبعد الفنى الموازى، فحاولت من خلال هذه الروايات الأربع رصد التقنيات السردية الموطقة فى هذه الرواية أو تلك، من "حركة السرد" بين الطابع الوصفى وتقنية المشهد المستندة على تقنيات التقطيع السينمائي، أو "استخدام التقنيات المسرحية" بما تشتمل من حوارية بولوفونية يحكمها تعدد الأصوات، و"تناسية ثرية" اشغلت عليها تلك النصوص باستدعائها نصوصاً شعرية أو استلهاهاها النص التراثى التاريخى البعيد أو القريب، وصولاً إلى الأبعاد الدلالية "السيمولوجية"، وتجليات المكان، وحركة الشخصيات فى فضاء المكان بين المغلق والمفتوح ... إلخ.

٥- رصد المشهد الروائى العربى:

حيث خصصت جلستان من جلسات الملتقى لتكثيف الإطلاع على ملامح المشهد الروائى العربى، ولكن على أساس تقسيم يبنى مغاير للأساس الموضوعى الذى قامت عليه المناقشات السابقة، فخصصت كل واحدة من الجلستين لمناقشة المشهد الروائى فى عدد من البلدان العربىة.

لقد جاءت هاتان الجلستان فى إطار السعى لإنجاز عمل علمى راصد يتتبع واقع الرواية العربىة ويشكل إضافة إلى المكتبة العربىة، تكون بمثابة الدليل للمهتمين بالرواية العربىة نحو استكشاف خارطة الرواية العربىة فى عالمنا العربى اليوم. وكخطوة أولى نحو هذا الهدف أصدر المجلس الأعلى للثقافة طبعته التجريبية التى اشتملت على البحوث التى ألفت فى الجلستين المذكورتين.

ولأن المقام هنا لا يسمح بسرد وقائع هذه الجلسات كما جرت فساكتفى بمجرد التنويه بنموذج واحد تمثله دراسة المشهد الروائى المصرى، والتى قام بها مجدى توفيق، حيث اتبع فى رسده أساليب أربعة فى محاولة منه للإلمام بكل أطراف المشهد الروائى المصرى، وهذه الأساليب للرصد والتصنيف هى:

١- تصنيف الكتاب وفق القياس الزمنى (تصنيف المشهد إلى أجيال)

٢- التصنيف وفق تقنيات الكتابة، حيث رصد تيار الوعى وأبرز من يمثل من الكتاب مثل: إدوار الخراط

٣- التصنيف حسب أنواع الكتابة الروائية، وذلك من خلال رصد ثلاثة أنواع من الكتابة الروائية العربىة برزت واكتملت ويكاد بعضها ينتهى، وهى:

- رواية الحرب (ويكاد هذا النوع ينتهى فى مصر)

- الرواية النبوية (وهو لا يزال قائماً وإن أصبح الإقبال عليه يقل شيئاً فشيئاً)

- الرواية ذات السمات التاريخية.

٤- التصنيف وفق الأبنية السردية الكبرى التي تتكرر في الأدب الروائي في مصر، وقد رصد ثلاثة أبنية سردية:

- بنية الحكاية المركزية المشعة

- بنية الحكايات المتنوعة (متجاور أو متقاطعة)

- بنية الحكايات اليومية الصغيرة.

إن هذه المعالجة التي قام بها مجدى توفيق ومعالجات غيره من الباحثين لواقع الرواية في كل دولة عربية لتشير إلى مسألة غاية في الأهمية، وهي صعوبة اختيار المنهج أو الطريقة المثلى لرصد المشهد الروائي وتقييم الحركة الإبداعية والنقدية للرواية، فالأسس التي يمكن الاعتماد عليها في الرصد كثيرة ومتباينة، ولعل مجدى توفيق في طرحه قد أشار إلى أبرزها، حيث لما كان لكل منهج في الرصد مزاياه وعيوبه فقد دفع هذا مجدى توفيق إلى الجمع بين أكثر من أساس منهجي في التصنيف والعرض والتقييم، وهي إشكالية في حاجة إلى مزيد من البحث، لأن التنقل هكذا بين أربعة أسس للتقييم والرصد - أو أكثر - أمر ينطوى هو الآخر على عيوب فنية، لعل أبرزها هو تشتت الجهد وجعل المشهد الروائي كلا مجزأ، إلى أكثر من مشهد صغير.

ثانياً: محور الموائد المستديرة:

وقد تمثل هذا المحور في إقامة ٦ موائد مستديرة توزعت على الأيام الأربعة للملتقى، ورغم كون هذا المحور أقل ثراء من المحور السابق، فإن هذه الموائد قد شهدت مناقشات جادة لبعض أبرز الموضوعات التي تطل في الساحة الروائية الآن على مستوى الإبداع والمعالجة النقدية، وقد جاءت عناوين الموائد على النحو التالي: (أسئلة الكتابة في الرواية الجديدة - الرواية الرقمية - تحولات اللغة الروائية - نقد الرواية الجديدة - شهرزاد الجديدة صياغات "الرواية" في روايات الكاتبة العربية الحديثة - الرواية والتقنيات السيميائية).

وسنكتفى هنا بإلقاء الضوء على أحد هذه الموضوعات المثارة، وهو قضية الرواية الجديدة، التي استحوذت على جلستين اثنتين تناولت مناقشات الباحثين فهما أسئلة الرواية الجديدة على مستوييها (الكتابة والإبداع / والحركة النقدية المصاحبة)، وذلك إضافة إلى أكثر من بحث تناول قضية الرواية الجديدة، ومعايير النقد الجديدة المصاحبة، وذلك على في المحور الخاص بالجلسات البحثية، حيث يمكننا هنا إلقاء الضوء على بعض ما قيل في هذه القضية من خلال البحوث المختلفة، والمائدتين المستديرتين اللتين حُصصتا لهذا الموضوع.

لقد كانت قضية "الرواية الجديدة" من أبرز القضايا المطروحة في الجلسة الأولى من جلسات الملتقى، وذلك من خلال بحثين اثنين: أحدهما لمحمد براءة بعنوان "أسئلة الكتابة في الرواية الجديدة"، والثاني لخالد خليفة بعنوان "أسئلة الرواية في الكتابة الجديدة". وهما بحثان يقومان على استكشاف تقنيات وأساليب الكتابة في هذا التيار الروائي الجديد

الذى أخذ يشق طريقه ويرسم ملامحه المميزة فى كتابات ما بعد الستينيات من القرن العشرين، وذلك فى محاولة للإجابة عن سؤال بديهى، وهو: هل نجحت هذه الأصوات وتلك الكتابات فى تشكيل تيار ضمن الكتابة العربية أم بقيت مجرد محاولات مبعثرة؟

والإجابة عن ذلك تأتى - لا شك - من خلال الوقوف على سمات هذه الكتابات وتقنياتها، وما يحكمها من عناصر فنية وأيديولوجية، وبالتالى محاولة الوصول إلى تحديد ماهية ما يُسمى بالرواية الجديدة، ثم من خلال الكثير من القضايا ذات الصلة، مثل قضايا النشر فى الوقت الراهن وما يحكمها من "رهانات معقدة" كما أسماها واسينى الأعرج فى ورقته البحثية "الرواية العربية والقيمة: بحث فى آليات تصنيع الفعل الثقافى"، وهو يبحث عن القيمة وعلاقة القيمة بقضايا الانتشار للأعمال الروائية فى ظل تحدى العولمة، التى نعيشها اليوم، والتى تحمل معها رهانات إنسانية معقدة، أحد هذه الرهانات هو ما أسماه بـ "رهان القيمة".

يطرح "واسينى الأعرج" هذه الإشكالية متسائلاً: "هل ما يجد اليوم طريقه نحو الشهرة من روايات عربية وعالية، قيمة ثقافية فعلية تستحق الاهتمام، تضاف إلى الموروث الإنسانى، أم أنها صناعة إعلامية "مُفبركة" وفق القيمة المراد ترويجها عالمياً عن الإنسان العربى؟" وهو تساؤل مشروع يقدم محاكمة للمبدعين وإبداعاتهم الآن، وللحركة النقدية المؤطرة لهذا الإبداع كذلك.

أما على صعيد الموائد المستديرة فقد طرح محمد أبو العطا جملة من التساؤلات فى محاولة لرصد قضايا الكتابة الجديدة ونقدها، ومن أبرز هذه التساؤلات:

- ما الفارق بين الرواية الجديدة والرواية التقليدية؟
 - وهل يخضع التأريخ للرواية الجديدة لمعايير التجييل (أى: التقسيم إلى أجيال) يحدث فاصل مثلاً، أو ظاهرة مكرسة تفصل ما هو جديد عن غيره؟
 - وما هو الجديد بعد حيطان عالية لإدوار الخرافة؟
 - وما مدى تفاعل النقد عند العرب مع النقد الغربى فى تحليل الرواية؟
 - وما موقف النقد من ركائز اللغة المتفشية فى الرواية الجديدة؟
 - ثم هل لا يزال معمار الرواية يخضع لمعايير البناء المنهجى التقليدى، أم أننا قد نقبل بتهدل أو تغير فى بنية هذا المعمار؟
 - ما علاقة الرواية الجديدة بالاستقبال النصى وأفق التوقعات؟
 - أين يُصنع النقد؟ وكيف يُصنع؟
- وهذه التساؤلات جادة فى مجملها - كما نرى - وإن كانت المناقشات التى دارت حولها لم تقدم -فى رأى- الإجابات التى ترضى أفق التوقعات المنتظر منها. رغم ذلك فإن المناقشات لم تخلُ من طرح بعض الأفكار القيمة من قبل المشاركين -كتاباً وباحثين- ومن هذه الأفكار والشاركات:

انتقاد المشهد النقدي الروائي المصري بنوعيه: النقد الجماهيري العام (غير المنظم والقائم في مجمله على المحسوبة والمعايير غير الموضوعية)، والنقد الأكاديمي والمؤسسي الذي قد يمكن حصره في عدد محدود من الجهات، تمثلها في مصر "مجلة فصول"، وتناظرها مؤسسات نقدية أخرى بالمغرب العربي، مع ما يؤخذ على هذه المؤسسات والمناظر النقدية - حسب بعض الآراء- من مبالغة في توظيف المصطلح بشكل قد ينطوي على إفراط في تطبيق مصطلحات نقدية هي في مجملها واردات غربية.

ويبدو أن هذا النقد الذي وُجّه إلى الحركة النقدية الآن واعتمادها على مصطلحات غربية لم يراع السياق العام الذي تم فيه توظيف تلك المصطلحات، فالرواية بداية - بوصفها فناً أدبياً حديثاً - هي فن غربي انتقل إلى اللغة العربية والثقافة العربية، ثم إن كل النظريات النقدية الخاصة بالسر الروائي - وعلى رأسها علم السر (narratology) - هي في أصلها ونشأتها نظريات غربية منقولة إلينا، ورغم أن هذه مشكلة تدعو إلى الأسى أن يفقد أدب عريق وثقافة عريقة كالأدب العربي وجود نظرية نقدية أدبية، فإنه يبقى من غير العقول أن نأخذ النظرية النقدية الغربية دون أن نستعين بمصطلحاتها التي هي أدواتها الفنية، غاية ما هنالك أننا في حاجة إلى بعض الترشيد والتنظيم لهذه المصطلحات النقدية، ذلك أننا إذا منظرنا من المصطلحات دار حولها كثير من اللغط والتخبط والارتباك الناتج عن تعدد الاستخدامات وتفاوتها من مدرسة أدبية أو لغوية إلى أخرى، بل من باحث إلى آخر، الأمر الذي ألقى بظلال من الإبهام والغموض على طبيعة هذه المصطلحات، والاستخدام الأمثل لها في مجال البحث الأدبي على مستوييه النظري والتطبيقي.

وقد رأى شعيب حليفي أن النقد الروائي العربي عجز عن خلق مفاهيم، وليس هناك بالتالي نظرية نقدية عربية، وبالتالي يصبح من الصعب تحديد مفهوم الكتابة الجديدة.

غير أن طرح شعيب حليفي انطوى على رؤية نقدية كاشفة أسسها على ثلاثة محاور: المحور الأول: سؤال الرواية الجديدة؛ حيث طرح الأسئلة الجوهرية التي تكتنف فكرة الرواية الجديدة، وهي:

هل هناك رواية جديدة؟

وما هي علامات هذه الجدة؟ أي: جديدة بأي معنى؟

وهل ستحافظ على هذه الجدة؟

وقد خلص في إجابته على تلك التساؤلات إلى القول أنه -على ما يبدو- لم يتبلور بعد مفهوم مستقر للرواية الجديدة، ولذلك فقد اقترح أن يكون الحديث عن رؤية جديدة في الكتابة، لا عن رواية جديدة. وهذه الرؤية -حسب قوله- لا تنقيد بالزمن، حيث إن هناك كتاباً قدماء مارسوا كتابة الرواية برؤية جديدة.

كما رأى أن هذه الرؤية الجديدة ترتبط كذلك بدور النشر وتطور آلياتها في عملية النشر. وهنا نجد قضايا النشر لا تغفل عينا بين فئة وأخرى، مما يؤكد على أهمية النشر رغم كونه عاملاً خارجياً بالنسبة لمجمل العمل الإبداعي الروائي.

المحور الثاني: الحداثة والتخييل؛ حيث طرح من خلاله تساؤله:

كيف يمكن أن نعبّر أو أن نقيض على هذه الرؤية الجديدة؟

فربط بين معطيات الحداثة - في شتى مناحي الحياة - وما يجب أن يواكبها من تحرير للرواية من قيود القواعد الثابتة القديمة، وتفتتت الهدييات لإرساء مبادئ أخرى جديدة تتوافق مع متطلبات عصر الرواية الحديثة ... وهكذا يستمر التجديد وتستمر عمليات الهدم والبناء.

المحور الثالث: نقد الرواية الجديدة؛ حيث أشار إلى عملية التطور والتجديد التي تحاول حركة النقد الروائي العربي استحداثها على صعيد الآليات والأدوات، مع الإشادة ببعض الجهود الفردية المتمثلة - حسب رأيه - في "محمد برادة"، الذي حدث وجدّد باستمرار في أدوات النقد العربي.

ثم كانت ملاحظاته الختامية التي يلمز فيها رؤية لخصت وأجابت على كثير من التساؤلات المطروحة، والتي عبر فيها -بموضوعة شديدة- عن صعوبة الوقوف على سمات ما يسمى بـ "الرواية الجديدة"، فالمسألة ليست بالبساطة التي قد يظنها البعض، وإنما علينا حشد الجهود للبحث والتدقيق في طبيعة هذه الجودة التي طرأت على أسلوب الكتابة الروائية الجديدة وطبيعتها، التي هي بدورها نتيجة لتطور الحياة. وهو الأمر الذي لن يتثنى إلا بعد ترك المسافة الزمنية المناسبة لخلق تراكم روائي يسمح بالاطلاع على الأعمال واستخلاص هذه الرؤية الجديدة، أو السمات المميزة لما يسمى بـ "الرواية الجديدة".

ثالثاً: محور الرواية العربية تواصل أم انقطاع؟

وتمثلت هذه الفعالية من فعاليات الملتقى في سلسلة من الجلسات النقاشية التي اتخذت من هذا العنوان "الرواية العربية تواصل أم انقطاع؟" منطلقاً لها. لقد تباينت رؤى المشاركين في تحديد المقصود بمعنى التواصل والانقطاع المقصودين هنا، فأحال بعضهم القضية إلى ذات المبدع ورآها تكمن في السؤال عن مدى تواصل المبدعين مع ذواتهم وأوطانهم ومع الآخرين من القراء والنقاد، وهنا رآها البعض انقطاعاً للمبدع عن العالم حتى يتمكن من النظر إليه ورصده وتدوينه حكاية للآخرين، بينما رآها نعيم صبرى تواصل فقط ولا انقطاع في عملية الرواية، وأنه ككاتب لا يكتب إلا من أجل التواصل مع الآخرين.

ونظر لها بعضهم بمنظار تاريخي، فأحالها إما إلى قضية التأثير والتأثر، وسؤال الرواية العربية عن روافد العملية الإبداعية، فهل الرواية الحديثة -باعتبار سحر توفيق- هي امتداد لفنون السرد العربي القديمة من سير ومقامات وكتب أخبار وتراجم... إلخ، أو أن الفن الروائي الحديث فن عربي جديد مستمد كله من معطيات الثقافة الغربية ولا صلة له بالماضي، ورغم قدم هذا السؤال الذي تكرر في محاورات وبحوث كثير من الدارسين للرواية إلا أنه فتح الباب أمام التعقب التاريخي لنشأة الرواية العربية في الثقافة العربية من بدورها الأولى في العصر الحديث إلى أن تبلورت الرواية فناً ناضجاً له تياراته واتجاهاته التي لا تكف عن التطور والنمو. مع التأكيد على أنه رغم استلهامه من الثقافة الغربية، التي ينتمى إليها هذا الفن الحديث، يشرب هجذوره في التراث العربي القديم، فهو مزيج من القديم والحديث.

فى حين عالج بعضهم القضية من منظور جيلى فأثار قضية تتابع الأجيال، وما يقع بين الأجيال الروائية من تواصل قائم على التأثير والتأثر، حيث تأثر اللاحق بالسابق فى بناء رؤيته فى الكتابة بعد قراءة سابقه من الروائيين وتمثل رؤيتهم الفنية والوضوعية فى الكتابة، ثم ما قد يقع بينهم كذلك من قطيعة قد تصل إلى الصراع ومحاولة نفي الآخر، حتى شكا بعض الكتاب الجدد من هيمنة كتاب الجيل السابق على المشهد الروائى، وأن الجيل الجديد من الكتاب قد ظلم، وأن هذا الظلم مرده أن هذا الجيل قد قرأ سابقه، ولكن الجيل السابق من الكتاب الكبار لم يقرأ الجيل الجديد من شباب الروائيين، هذا بالإضافة إلى قلة المنابر الإعلامية المتاحة لهذا الجيل. وهى القضية التى أثارت مفهوم قتل الأب فى الأدب، والذى استبدله واسينى الأعرج بانتحار الأب، ويقصد به هنا انتحار الكاتب الروائى برفضه الاعتراف بما يتلوه من أجيال لها الحق فى الكتابة.

وعلى جانب آخر أحال بعضهم القضية إلى جانبها التكنيكى، وقضية التواصل والانتقطاع على مستوى تقنيات الكتابة الروائية وما طرأ عليها من آفاق تجديدية تحت ما تمت تسميته بـ "الرواية الجديدة" أو التيارات الجديدة فى الرواية، والذى احتل -كما سبقت الإشارة- مكانه من الاهتمام على مدار فعاليات الملتقى المختلفة.

وهكذا دارت فعاليات هذا المحور على مدى جلسات ثلاث كاشفة عن تباين واضح فى تحديد المراد بقضية التواصل والانتقطاع هذه، مما أثارى الأفكار التى تم تداولها ومناقشتها وفق منظور كل مشارك، ففكرة التواصل والانتقطاع فى حقيقة الأمر تحتل كل هذه المعانى والتأويلات، وتستدعى إلى سطح المناقشة البهينة الكثير من القضايا المهمة الجديدة بالبحث والدراسة والنقوى سواء كانت متعلقة بالكاتب أو بالناقد أو حتى بالملتقى.

وفى الختام:

تبقى الحقيقة الأكثر بروزاً التى يمكن الإمساك بها بعد هذه المحاولة لعرض فعاليات ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائى العربى، هى ذلك الزخم الذى اتسم به الملتقى على صعيد المشاركين وعلى صعيد الأبحاث النقدية التى نوقشت واتسم كثير منها بالجدية والعمق.

وقد اختتمت فعاليات الملتقى بإعلان فوز الأديب المصرى إدوار الخراط بجائزة الرواية العربية لهذا العام، لأنه - كما أعلنت "يمنى العيد" رئيسة لجنة التحكيم - قد ابتكر اتجاهها جديداً فى الكتابة العربية، عبر تعامله الخاص مع اللغة تعاملًا جمالياً فريداً، مما كان له أثره فى تكوين جيل جديد من الروائيين العرب.

السفاح التغلبي

(... - ٦٩ ق.هـ / ... - ٥٥٥ م)

حياته وشعره



تأليف: محمد عبد الحميد سالم / عرض: سعاد صالح

لقد عرفنا عمرو بن كلثوم التغلبي الذي تعد معلقته نشيدا قوميا لبني تغلب، بما فيها من معان قبلية، وقيم جماعية.. وها نحن - الآن - أمام شخصية تغلبية جديدة أوصدت الشهرة الأبواب في وجهها، ذلك على الرغم من انتماء السفاح التغلبي إلى القبيلة ذاتها التي كانت منشغلة بالقتال والغارات؛ شأنها شأن العديد من القبائل البدوية في شمال الجزيرة العربية.

أما السفاح فهو لقبه، وأما اسمه فهو "سلمة بن خالد بن كعب بن زهير بن مالك"، وهو - على حد قول المؤلف - "شاعر جاهلي قديم وأحد خطباء تغلب المعدودين في حرب البسوس، وفارس مقدم من فرسانهم" (ص ٢٣).

وأما سبب تلقيب سلمة بن خالد بالسفاح، فيورده المؤلف - نقلا عن مصادره - في قوله: "وقد لقب بالسفاح يوم الكلاب الأول؛ لأنه لما دنا من الكلاب عمد إلى مزاد أصحابه، فشقها، وسفح مائها، وقال: لا ماء لكم إلا ماء القوم، فقاتلوا، وإلا فموتوا عطشا...، وقيل سمي بذلك يوم كاثمة، لأنه سفح المزادة، وقال لأصحابه: قاتلوا، فبأنكم إن انهزمتم متم عطشا" (ص ٢٢، ٢٣).

هذا فيما يتعلق بعنوان الكتاب، أما سبب تأليفه هذا الكتاب فيتلخص في أن المؤلف - وهو يقيم رسالة باحث للدكتوراه - رآه يقول وهو بصدد ذكر بني تغلب: (كعب بن زهير رضي الله عنه) يقصد كعب بن زهير بن أبي سلمى، لا كعب بن زهير بن مالك جد السفاح؛ الأمر الذي دفع المؤلف إلى أن يُعرّف بهذه الشخصية في كتابه الذي اشتمل على مقدمة جاءت قارئة في - إيجاز شديد - لواقع الأمة العربية، ماضيها وحاضرها، مرددا المثل العربي: ما أشبه اللثة بالبارحة. ثم ترجم للسفاح، متحدثا عن قبيلته، وعلاقاتها في الجاهلية؛ ثم انتقل إلى الحديث عن حياة السفاح وأخباره مدعومة بمصادرها. ثم ركز الحديث عن شعره: أغراضه وسماته الفنية. ثم سجل - في نهاية كتابه - ما جمعه

الباحثون من شعر السفاح ورجزه، حتى يتسنى للقارئ أن يرى فيه ما يراه أو على حد قوله :

"وهذا المجموع هو ما سنلحقه ببحثنا عقب هذه الدراسة. ونحن في صنيعنا هذا لا ندعي حقاً، ولا نفتصم جهداً، فالفضل - كل الفضل - للمتقدم، وبخاصة صاحب الإحصاء الأكبر، وإنما كل وكدنا أن نضع هذا المجموع بعد سطور هذه الدراسة، خدمة للبحث العلمي، فلعل باحثاً آخر يرى - على شئ - ما لم نره من سمات فنية له، أو لعل باحثاً غيوراً على التراث يضع نصب عينيه شعر السفاح، ويسعى جاداً صيورا إلى إضافة الجديد منه. وحسبي هنا تخريج شعر هذا المجموع عروضيا، والحفاظ على ضبطه كما يجب فقط" (هامش ص - ٣٥).

إذا، فنحن - في هذه الدراسة - أمام فارس لا هم له في حياته إلا خوض غمار المعارك والحروب، والنصر على عدوه لا يرضى به بديلا، فهو أسير همه الأكبر، لذا فهو يخترق صفوف الأعداء بفارس قادر على الزحف بقارسه نحو المقدمة دوماً. وهذا ما عبر عنه المؤلف بقوله :

"والسفاح التغلبي شاعر فارس، وشعره صورة من حياته التي لا تعرف الهوينى، ولا تجنح للراحة والاستقرار، ولا تسمح له بفرصة للتأمل في اختصار ألفاظه أو صياغة معانيه، أو تصوير أفكاره، كما لم تهين له أمر مراجعتها وإعادة النظر فيها - شأن أصحاب الحواريات من الشعراء - بل جاء شعره ابن اللحظة الخاطفة صادرا في ألفاظه ومعانيه وصوره عن بيشته العامة، ومهمته الخاصة في حياته قائدا حربيًا، يعشق الحروب، ويضطرب لصليل السيوف" (ص ٥٠).

وربما تكون هذه الفروسية جزءاً من تكوين عالم ذلك الجاهلي الذي يرى من خلاله كمال أبو ديب هؤلاء الجاهليين "بشراً ذوي رؤيا للعالم، مشغولين بالأسئلة الجذرية التي يشغل بها الإنسان دائماً: الزمن، والموت، والحب، والفكر، والصيفة، والساور... إلى آخر ذلك من قضايا الوجود" (الرؤى المقنعة - الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ : ص ٣٢٧).

فالتغلبي يعد جزءاً من هذه الرؤية الخاصة بالوجود، وأنموذجاً لهذه الشرائح التي تمثل أنماطاً بشرية تعاصرت، وتزامنت، ومن خلال ذلك التزامن أنتجت نصوصاً تكاد تكون انعكاساً لعالمها المعيش، عالم الحرب والفروسية.

وهنا تجدر الإشارة إلى مشكلة الشاعر وتعامله مع الواقع، ذلك التعامل الذي عبر عنه المؤلف بقوله :

"لم يخرج عن الواقعية في شعره؛ حيث التزم بعرض الأحداث والظروف والملابسات التي أحاطت بها أو دفعت إليها فقط، دون النظرة المثالية إليها. كما اعتمد على الوقائع، وشقي بالتعبير عنها تعبيراً صادقا أميناً، لا تكلف فيه ولا تهويل من شأنه" (ص ٥١).

إذا، فالتغلبي يميل إلى تصوير الواقع في إطار المحاكاة التامة له، وهذا هو الشكل الأول الذي يشير إليه أرسطو في حديثه عن الشاعر والحقيقة. وأما الشكل الثاني والثالث، فهما (ما ينبغي أن يكون عليه الواقع، وما يظنه). وهذا تقريباً ما لم يتمثل في شعر التغلبي. (راجع: فن الشعر - ترجمة إبراهيم حمادة - الأنجلو سنة ١٩٨٣ : ص ١٦٤).

إن هذه المحاكاة هي التي منحت أشعار التغلبي القدرة على الغوص معه في غمار المعارك التي خاضها فارسا لقومه، فيقول مفتخرا ببلائه:

وَعَشِيتُ قَيْسًا فِي الْقَلْبِيبِ غُدَيْبَةً وَطَعَنْتُ أَوَّلَ فَارِسٍ أَوَّلَاهَا
وَضَرِيتُ فِي أَبْطَالِهِمْ فَتَجَدَّلُوا وَحَمَلْتُ مُهْرَى وَسَطَهَا فَحَمَاهَا

(التغليبي ص ٤٤)

فقدرة الشاعر - هنا - على التأثير والإقناع تتأتى له من خلال تصويره للانفعالات التي يحاكيها، فمشاعر الأسى والغضب - على سبيل المثال - يمكن أن يصورها الشاعر تصويرا حقيقيا إذا كان يحس بهما لحظئذ وهذا ما يطلق عليه أرسطو: عواطف الشاعر. (راجع: فن الشعر: ص ١٦٤).

هذا فيما يتعلق بالعاني التي دار شعر التغلبي في فلکها، والتي لم تكن سوى تعبير محاكاتي للواقع، وجزء من نمطية تلك العلاقة بين الشاعر وفضاءات عالته الذي جعل صورة البيئة واضحة أشد الوضوح في شعره؛ نتيجة لذلك الانغماس الشديد في مفرداتها، والتعاضد اللصيق مع كل تفاصيلها ودقائقها.

أما فيما يتعلق بالمعبرة والصياغة، فيشير المؤلف إلى تلك المفارقة التي تجمع بين اللفظ والمعنى في شعر التغلبي بقوله: "ومن ثم نرى خفة في الألفاظ وسهولة في الأسلوب، وقربا في التصوير، وتدققا في الموسيقى" (ص ٥٠).

وربما لا تكون تلك السمات الأسلوبية راجعة إلى حياة التغلبي العائرة بالحروب وويلاتها فحسب، بل تعود أيضا إلى ما يشير إليه محمد عبد المطلب بتحول المجاز، ذلك التحول الذي يعود إلى شيوع استعمال المجاز مما جعله يتحول إلى حقيقة عرفية، وهو في ذلك يتفق مع القدماء أمثال ابن جني في الخصائص، والزمخشري في الكشاف - يتفق معها على أن أكثر اللغة في الأصل مجازات كثرت وشاعت حتى نسي أصلها المجازي. ومثال ذلك كلمة (الوغى) التي يؤكد عبد المطلب مجازيتها المألوفة بقوله: "وعندما تصبح الكلمة في استعمالها الجديد حقيقة مألوفة يجب نسيان أصل الاستعمال؛ فكلمة (الوغى) أصل معناها اختلاط الأصوات في الحرب، ثم كثرت وتحوّلت إلى أن أصبحت الحرب "وغى". وهكذا فقدت اللفظة مجازيتها وشاعت باستخدامها الجديد" (البلاغة والأسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤: ص ٦٠).

وهذه الرؤية النقدية يؤكدها قول السفاح في قصيدة له:

وَكَتَيْبَةٍ لَفَقَتْهَا بِكَتَيْبَةٍ شَهْبَاءُ بِاسِلَةٍ يُخَافُ رَنَاهَا
خِرْسَاءُ ظَاهِرَةِ الْأَدَاةِ كَالْهَا نَارٌ يُشَبُّ سَعِيرُهَا بِظَلَاهَا
فِيهَا الْكُمَاءُ بَنُو الْكُمَاءِ كَأَتْنَهُمْ وَالْخَيْلُ تَعْتَرُّ فِي الْوَغَى بِقَنَاهَا
لَهُ دُرٌّ بَنِي زُهَيْرٍ فِي الْوَغَى يَوْمَ الطُّعْمَانِ إِذَا انْتَمَى قِرْنَاهَا

(التغليبي ص ٩٢)

من هنا، تبدو لنا مجازية تلك اللفظة لدى التغلبي، ولكن اقترابها من ذلك المعترك جعلها تبدو من الحقيقة المألوفة التي جعلت صورته توصف بالقربية بقلم المؤلف الناقد.

وإذا كان لفظ (الوغي) قد فقد مجازيته لشيوع استعماله، فإن وصف الكتيبة الحربية داخل حمأة الوغي (بأنها شهباء.. خرساء.. يشب سعيها بظاهها) جاء على سبيل المجاز والتصوير، والاستعارة، أو ما يطلق عليه أرسطو: البدائل المجازية (فن الشعر: ص ١٢٢). إن تعبير البدائل المجازية يؤكد تعريف سيمبل دي لويس للصورة بأنها رسم قوامه الكلمات، ذلك الرسم الذي جعل مصطلحي ناصف يربط بين الدلالات المجازية ووظيفتها في السياق اللغوي، فتشتمل لها وظيفة حجاجية في وصف العرب للشخص بأنه كثير الرماد؛ تلك الدلالة التي تحمل حجة على سخائه. وهذا ما يؤكد محمد عبد المطلب في تلك العلاقة التي يقيمها بين الصورة ومقررات اللغة في مستوياتها المتعددة التي اتكأت العرب عليها في الاستعمال، بداية بمستوى المحسوسات، ونهاية بمستوى الأمور الوهمية. ولنتوقف عند أحد النماذج التي طالت وقفة المؤلف عندها، في تحليل دلالي صوتي، هذا النموذج الذي يصور إحدى المعارك التي خاضها مع عدوه، فيقول:

أبني أبي سعدٍ وأنتم إخوة وعتابُ بعدَ اليوم شيءُ أفقمُ
هلاً بخيركم كففتكم شركم عني ولم يهتك لديكم محرّمُ
هلاً خشيتكم أن أصادف مثلها منكم فترككم كمن لا يعلمُ

(التغليبي ص ٧٦)

فمن جماليات البناء الشعري في تلك المقطعة ما يضعه الشاعر من إطار للقصيدة القصة؛ بما يعكسه من توظيف للشخصية المتمثلة في النداء الذي يوجهه لبني سعد، والذي يحاكي السرد القصصي، هذا بالإضافة إلى مباشرة الأسلوب، والبعد عن التعقيد الذي يجعل الدلالات غامضة، كما أنه اعتمد على توظيف الهمزة لتكون همزة وصل واتصال بالمتلقي، وهذا التكرار يدل على تلك العلاقة الحميمة بين قول الشاعر وبني سعد، وكأنه تسجيل لما يحدث بينهما.

ويقوم المؤلف برؤيته النقدية من خلال تلك العلاقة التي تجمع بين عاطفة الشيق في الأبيات على الموسيقى الداخلية للأبيات؛ فاللؤلف في تحليله لموسيقى الشعر في هذا النموذج يسير على ذلك الدرب الطويل الذي سار عليه الشاعر القديم، وتنبه إليه عند صياغة شعره، حيث يقول:

"وإذا نظرنا - على ضوء هذه العاطفة - إلى صوت (الهمزة) الذي تكرر (٦) مرات في البيت الأول (أبني - أبي - أنتم - أخوة - شيء - أفقم) والهمزة من الأصوات الحلقية - بل هي من أقصى الحلق - وتعد من أشق الأصوات حين النطق بها - إذا نظرنا إلى هذا كله، علمنا أن هذا التكرار - إلى جانب إسهامه في زيادة النغم وتقوية الجرس - يعبر تعبيراً صادقا عن حالة الشاعر النفسية حين تكلم بهذا الشعر (ص ٧٧).

ويشير محمد غنيمي هلال إلى تلك الإفادة الصوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها بقوله: "وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء إفادة إيحائية أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا يكاد يكون لاشعوريا لعنق دراستهم اللغوية، وهف إحساسهم" (النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر د.ت: ص ٤٣٨).

ويؤكد هذه الرؤية ما يشير إليه رمضان عبد التواب في نظرية المحاكاة، ومدى مناسبة اللفظ للمعنى، تلك النظرية التي تعدد الصلة بين الألفاظ والأصوات، في محاولة جد رائعة للعبور بالنسق الدلالي إلى آفاق تتجاوز النمطية المعتادة (بحوث ومقالات في اللغة، مكتبة الخانجي سنة ١٩٨٢: ص ١٨).

ثم لينتو بنا اللطاف عند أنموذج مما جُمع من شعر التغلبي، وليكن من بحر الوافر؛ ذلك البحر الذي يتناسب وصليل السيوف، وجلجلة المعارك يقول:

وليلةً بَتَّ أَوْقَدُ في خَزَازِي هَدَيْتُ كَتَائِبًا مَتَحِيرَاتِ
ضِلَلْنَ من السَّهَادِ وَكُنَّ لِسَوَا سَهَادُ الْقَوْمِ - أَحْسَبُ - هَادِيَاتِ
فَوَلَّنَ مع الصَّبَاحِ عَلَى جُنْدَامٍ وَلَخِمَ بِالسِّيُوفِ مُشْهَرَاتِ

(التغلبي ص ٨٣)

وربما يكون من نافلة القول الإشارة إلى رأى شوقي ضيف من أنه لم تعرف لغة من اللغات القديمة هذا النظام الدقيق للشعر، وإيقاعاته وقوافيه، وذلك النظام الذي جعله يظفر بكل شعر لقيه بعد الفتح الإسلامي؛ فلم يثبت له شعر في طريقه الذي قطعته من الهند والصين إلى جبال البرانس في إسبانيا، بل الأعجب من ذلك أنه أوقف المهديين في انبهار أمام أنغامه التي تشبه السحر؛ فنظموا بالتيقار العربية نفسها، كما تركوا أنفسهم يغوصون في بحر ذلك النغم العربي المائز (في النقد الأدبي، دار المعارف سنة ١٩٨٨: ص ١٦٥).

وليست فكرة شياطين الشعر عنا ببعيدة؛ فكم حدثونا - على حد تعبير أحمد كمال زكي - عن شياطين الشعر في تراثنا العربي، كما حدثونا عن رباب القصيد في تراث الغرب، حتى عدوا الشاعر بمثابة هذا النبي العجيب الذي يتلقى الوحي من عالم خفي مجهول (دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس سنة ١٩٨٠: ص ١٢٠).

وهكذا، تتوقف بنا رحلة التطواف الخاطفة حول هذا الكتاب الذي عني فيه مؤلفه بشاعر جاهلي يمثل أيما تمثيل تلك الصحراء التي على رمالها نشأ ونما ذلك الأدب. كما أنه يمثل أحد الشعراء الفرسان، الذين لم ينسوا - في إبداعهم - أنهم أبناء تلك الصحراء التي خرجت بهم إلى إطار القبلية التي فُرست عليهم عصية استدعت حروبا لا تنقضي؛ حتى سموها بالأيام، لا شيء إلا لكثرتها. ولقد تركت تلك الحروب أثرها في المعجم اللغوي لهؤلاء الشعراء بصفة عامة، وفي المعجم الشعري للسفاح التغلبي بصفة خاصة، بل معنة في الخصوصية.

وإن كانت للتغلبي تلك المكانة؛ فنكتفيه لكي تكون له تلك الدراسة النقدية التي جمعت بين دفتي كتاب مؤلف هذا العمل: محمد عبد الحميد سالم.

الهوامش:

(١) السفاح التغلبي (.. - ٦٩ ق. هـ / .. - ٥٥٥ م) حياته وشعره، تأليف أ.د. محمد عبد الحميد سالم أستاذ الأدب القديم وتقدم بكلية الآداب جامعة عين شمس، (في ١٠٦ صفحة من القطع الصغير)، الناشر: مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٧.

فصول . نت



ماجد مصطفى

كثيرة هي المواقع الإلكترونية العربية التي تهتم بالمرح، فمن خلال التجول بمحرك البحث google نجد سيلاً من المواقع الإلكترونية المسرحية على شبكة الإنترنت، تتنوع ما بين مواقع رسمية، ومواقع خاصة بالفرق المسرحية والنصوص المسرحية، كما أن لبعض المسرحيين مواقعهم الخاصة بهم. هذا بالإضافة إلى المكتبات والمجلات والنشرات الخاصة بالمرح. وكذلك فإن محرك البحث google سيتيح لنا عددًا ضخمًا من المواقع المسرحية غير العربية. ويمكن أن نستعرض - أولاً - بعض المواقع المسرحية العربية:

أولاً: مواقع مسرحية عربية

• موقع الخشبة

<http://www.al-khashaba.com>

هو موقع إلكتروني يجمع عددًا من الروابط، منها: مهرجانات/ مواضع ساحلنة/ موسوعة المسرح/ تجارب مسرحية/ بحوث في المسرح/ دراسات مسرحية/ حوارات في المسرح/ في النقد المسرحي/ نصوص مسرحية. كما يضم الموقع مجلة "الخشبة" التي تهتم بشئون المسرح وخصوصاً المسرح العراقي، وقد أسسها حاتم عودة في ٢ / ٦ / ٢٠٠٤.

• موقع مسرح الحالاتية

<http://elhalatia.jeeran.com>

والحالاتية هم مجموعة من المهتمين بالمرح والمحيين له التقوا معاً على حب هذا الفن الجميل من خلال ما تم تسميته (بالحالة المسرحية) من خلال اليوتيوب والتراث الإنساني أولاً. وقد تأسس هذا التجمع عام ١٩٩٦ في مدينة بلباس بمحافظة الدقهلية بمصر.

ويضم الموقع نصوصاً من أعمال الحالاتية المسرحية، منها النصوص التالية: رتوش على الهامش / لعب بجد / الرقص خارج الإيقاع / ويا عطشان اشرب / (صبيه) حالة عرض.

وهناك مواقع مسرحية عربية أخرى كثيرة منها:

- موقع الركح بوت كوم

<http://www.arroqh.com>

- موقع المسرح بوت كوم

<http://al-masrah.com>

- موقع الفوانيس المسرحية

<http://alfawanis.com/alfawanis>

- مسرحيون

<http://www.masraheon.com>

- نصوص مسرحية

<http://www.awu-dam.org/book/indx-dramas.htm>

- صندوق التنمية الثقافية (مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)

<http://www.cdf-eg.org>

- فرقة المسرح العربي - الكويت

<http://www.arabiantheater.com>

- مسرح عشتار - فلسطين

<http://www.ashtar-theatre.org>

- موقع علي أحمد باكثير

<http://www.bakatheer.com>

ثانياً: مواقع مسرحية غير عربية

- من هذه المواقع الإلكترونية المسرحية:

- دليل مسارح لندن - بريطانيا

<http://www.officiallondontheatre.co.uk>

- المسرح الألماني

<http://www.theater.de>

- مؤسسة ويليام ستاون المسرحية - أمريكا

<http://www.wtfestival.org>

- المسرح الياباني (كابوكي)

<http://www.fix.co.jp/kabuki/kabuki.html>

- مكتبة المواقع المسرحية العالمية

<http://vl-theatre.com>

وكما هو معروف لدى مرتادي عالم الإنترنت فإن المواقع الإلكترونية على اختلافها يتم تحديثها وتغذيتها بالمعلومات من قبل مؤسسيها والقائمين عليها، كما أن فيضاً هائلاً من المواقع الجديدة يتأسس كل يوم دون توقف. وتمتاز الصفحات الإلكترونية بأنها غير محدودة المساحة فعالم الإنترنت فضاء لا نهائي، وهذا هو الفارق الجوهرى بينه وبين عالم الكتابة الورقية، أو على حد تعبير أومبرتو إيكو: الذاكرة النباتية والذاكرة المعدنية.

برتولت بريخت



عودة بريخت إلى المسرح المصري
(دراسة توثيقية)

كمال الدين عيد



عودة بريخت إلى المسرح المصري (دراسة توثيقية) (١)



كمال الدين عبيد

لا يعرف أحد تحديدا عدد درامات الألماني برتولت بريخت في مراحلها الثلاث : التعبيرية، والتعليمية والملحمية، التي أخذت طريقها إلى العرض المسرحي. إن انتشار بريخت معروف في أوروبا وأمريكا الشمالية وأستراليا. ولكن بعد الاحتفال العالمي الذي أقامته ألمانيا (الشرقية) عام ١٩٧٨ في الذكرى الثمانين لميلاده، وهاجم فيه دراميو المسرح الأوربي ونقاده أعمال بريخت واصفين إياها بأنها باعثة على ملل الجماهير.

فقد عقدت ألمانيا مؤتمرا علميا لأدب بريخت في قارات إفريقيا، وآسيا، وأمريكا اللاتينية عام ١٩٨٠ بمقر بيت بريخت في برلين. وكان لي شرف تمثيل الجماهيرية الليبية في المؤتمر لعشرة أيام. ثم أصدرت هيئة الببليوغرافيا - برلين كتابا بالألمانية وثقت فيه كل محاور المؤتمر بعنوان: Brecht 80, Brecht in Afrika, Asien Und Latinamerika, Documentation, Berlin 1980, Theatrografie.

مناسبة بدء تدريبات المسرح المصري على مسرحية (صعود مدينة الهاجوني وسقوطها) Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny ببطولة سميحة أيوب وإخراج سعد أردش، فقد رأيت كتابة هذه الدراسة التوثيقية إلقاء للشوق على أعمال برتولت بريخت في القارات الثلاث. وحسب ظني فهي أول دراسة إحصائية بلغة الضاد، وخاصة أن عودة بريخت إلى المسرح المصري تعد إضافة مهمة لتزيد من موقع بريخت على خريطة الإنتاج المسرحي المصري. وإن سجلنا في الزمن المعاصر عزوفا من المسارح الأوربية عن أعمال بريخت في العقدين الأخيرين.

بريخت في مصر

يشير الكتاب الألماني الصادر في برلين عام ١٩٨٠ ميلادية henschelverla kunst und gesellschaft, berlin, 1980, schriftenreihe des brechtzentrum der

d.d.r.

إلى أن ترتب عروض درامات بريخت كانت على النحو الآتي:

١- سنة ١٩٦٢ بنادق المرأة كرا^(١). فرقة موظفي البريد. القاهرة.

dië gewehre frau carrar.

٢- سنة ١٩٦٣ الاستثناء والقاعدة. مساجين معتقل الدخيلة - الواحات.

dië ausnahme und dië regel.

٣- فبراير / مارس ١٩٦٤ الاستثناء والقاعدة. مسرح الجيب - إخراج فاروق الدمرداش، ترجمة عبد الغفار مكاوي. القاهرة.

٤- سنة ١٩٦٥ طبول في الليل. مسرح الجيب - إخراج كمال عيد. القاهرة.

trommen in der nacht

٥- سنة ١٩٦٦ الاستثناء والقاعدة. جامعة الأزهر. القاهرة.

٦- سنة ١٩٦٧ الاستثناء والقاعدة. بورسعيد. فرقة الشباب^(٢).

٧- سنة ١٩٦٧ الإنسان الطيب من ستشوان. مسرح الحكيم. القاهرة. إخراج سعد أردش، ترجمة عبد الرحمن بدوي وأشعار صلاح جاهين. قامت بدور شُنْ تى shen te سميحة أيوب.

der gute mensch von sezuan

٨- ٢١ نوفمبر ١٩٦٨ دائرة الطباشير القوقازية. المسرح القومي. القاهرة إخراج كورت فيث kurt veth وسعد أردش. قامت بدور جروشا grusche سميحة أيوب.

der kaukasische kreidekreis

٩- سنة ١٩٧١ أوبرا الثلاث بنات. مسرح البالون. القاهرة. إخراج نجيب سرور، وأشعاره.

die dreigroschenoper

١٠- مارس - أبريل ١٩٧١ السيد بونتيللا وخادمه متى. دمياط. إخراج عباس أحمد، ترجمة يسري الجندي.

herr puntilla und sein knecht matti

١١- سنة ١٩٧١ السيد بونتيللا وخادمه متى. الزقازيق ترجمة يسري الجندي.

١٢- سنة ١٩٧١ السيد بونتيللا وخادمه متى. بنى سويف. إخراج حافظ أحمد حافض، ترجمة يسري الجندي.

١٣- سنة ١٩٧٢ دائرة الطباشير القوقازية. مسرح السامر. القاهرة. ترجمة يسري الجندي.

بريخت

في إفريقيا - آسيا - أمريكا اللاتينية

جاءت الدعوة إلى كلية التربية - جامعة الفاتح، حيث كنت أعمل أستاذا مشاركا بقسم اللغون لحضور المؤتمر وتمثيل ليهبها فيه. وقد تقدمت ببحث بعنوان "موقفنا من آداب بريخت"^(٣).

وبهمني في هذه الدراسة إلقاء الضوء على مسيرة الأدب البريختي في القارات الثلاث. كانت دولة المكسيك هي أول من قدّم بريخت في وقت مبكر جدا (١٢/١٢/١٩٤٣) ولم تكن الحرب العالمية الثانية قد انتهت بعد. كما أن سري لانكا قد تقدمت دولاً كثيرة وكبيرة في القارة الآسيوية لها تاريخها المسرحي مثل لبنان، والهند، وباكستان، وسوريا.. عندما

قدمت (الإنسان الطيب من ستشوان) ليلة ١٠/٩/ ١٩٤٩ في مدينة كولومبو colombo، وهو تاريخ يتقدم عروض بريخت في بعض الدول الأوروبية.

١- في قارة إفريقيا

عرضت نيجيريا عام ١٩٦٠ مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان) في إبدان ibdan باللغة الإنجليزية. وفي عام ١٩٦٢ تعرض مصر (بنادق المرأة كران) بفرقة هواة من موظفي مصلحة البريد. وفي العام نفسه ١٩٦٢ تعرض المغرب مسرحية (الاستثناء والقاعدة) في شهر يناير بالرباط بفرقة المسرح الشعبي، ترجمة أحمد الطيب العليج وفريد بن بركة باللغة العربية من إخراج الثنائي.

وفي الجزائر تقدم المسرحية نفسها ليلة ١١/ ١٢/ ١٩٦٣ على المسرح القومي الجزائري بإخراج جان ماري بروجلين Jean- Marie Broeglin. أما في عام ١٩٦٤ فتمثل مالاوي malawi (الاستثناء والقاعدة) باللغة الإنجليزية في مدرسة مزوزو mzuzu school بترجمة إريك بنتلي Eric Bentley. بينما تعرض أوغندا (الإنسان الطيب من ستشوان) بالإنجليزية ترجمة إ. بنتلي في كمبالا Kampala من تمثيل فرقة المسرح الجامعي. وتعرض غانا (الأم شجاعة وأولادها) mutter courage und ihre kinder في مدينة أكرا accra باللغة الإنجليزية، من ترجمة إ. بنتلي في استوديو الدراما بجامعة أكرا.

تبدأ تنزانيا tanzania في التجريب مع درامات بريخت عام ١٩٦٥ فتمثل (دائرة الطباشير القوقازية) فرقة مدرسة البنات في دار السلام باللغة الإنجليزية (ترجمة بنتلي). في عام ١٩٦٧ تعرض كينيا kenia مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) نفسها في نيروبي nairobi بفرقة مدرسة البنات. وفي عام ١٩٦٨ تقدم مالي mali مسرحية (الاستثناء والقاعدة) في باماكو bamako.

أما عام ١٩٧٥ فيشهد صعود (الأم شجاعة وأولادها) على خشبة المسرح القومي في أديس أبابا addis abeba أثيوبيا بترجمة تزيجاي جبرمدين Tsegay Gebrem Edhin وباللغة الأمهرية amharisch. بينما تعرض الجابون gabun لأول مرة (الاستثناء والقاعدة) على مسرح هواة يوم ٨/٧/ ١٩٧٠ بترجمة بينو بيمون^(١).

في الموسم المسرحي ٨/٧/ ١٩٧٩ تعرض زائير zaire للمرة الأولى (الإنسان الطيب من ستشوان) في مدينة كينشاسا. kinshasa بفرقة le group. lacombe ومن إخراج تشيسونجو كالومبا tshisungu kalomba.

٢- في قارة آسيا

تتقدم الهند - بوصفها دولة متسعة الأطراف في القارة - بعروض مسرحيات بريخت بداية من الموسم المسرحي ١٩٦١/٦٠ بـ (حياة جاليلي) leben des galilei في بوردوان burdwan من تمثيل فرقة المسرح الجامعي.

وفي عام ١٩٦٤ تعرض لبنان مسرحية من مسرحيات بريخت الشهيرة die gesichteder simon machard (حكاية سمون ماكارد) في العاصمة بيروت يقدمها المسرح القومي اللبناني بإخراج جلال فوزي théâtre libanais contemporain . وفي العام نفسه (١٩٦٤) يقدم المسرح القومي السوري للمرة الأولى (الاستثناء والقاعدة) في العاصمة دمشق بإخراج شريف خازندار.

واللحرجية نفسها يبدأ بها العراق مع بريخت في ليلة ١٩٦٥/٣/١ في معهد الفنون الجميلة - بغداد، بإخراج إبراهيم جلال.

وفي عام ١٩٦٥ تعرض باكستان (حياة جاليلي) - وهي الدراما نفسها المترجمة بعنوان جاليليو جاليلي) في لاهور lahore باللغة الإنجليزية على مسرح كلية كيننيرد kinnaired college.

عام ١٩٦٨ يرفع الستار عن أعمال بريخت للمرة الأولى في كل من ماليزيا، والفلبين. تقدم ماليزيا Malaysia (دائرة الطباشير القوقازية) بفرقة المدرسة الثانوية الإنجليزية في بورت ديكسون port dickson من ترجمة بنتلي. أما الفلبين فتبدأ تعاملها مع بريخت ببرنامجته الشهيرة (الأم شجاعة وأولادها) في مانيلا manila على المسرح الفلبيني repertory philippines بإخراج الفلبيني جو جوزنفيو Joe gosienfio.

عام ١٩٧٥ تمثل (دائرة الطباشير القوقازية) في نيكوسيا nikosia بفرقة المسرح القومي - قبرص بإخراج اليوناني أوديسا براكسيس odyssea praxis.

وبين أعوام ١٩٧٥ ، ١٩٧٨ تعرض اليمن مسرحية (الاستثناء والقاعدة)، لمرة واحدة في المسرح القومي في عدن aden. بينما تعرض بنجلاديش في الفترة نفسها - ولمرة واحدة أيضاً- مسرحيات (الإنسان الطيب من ستشوان)، (السيد بوتيتلا وخادمه متي)، (بسادق المرأة كران).

٣- في قارة أمريكا اللاتينية

يظهر من البحث والوثبت التاريخيين أن (المكسيك) هي أولى دول القارة، بل أولى دول القارات الثلاث في السياق إلى عرض أعمال بريخت على خشبات مسارحها.

في ليلة ١٩٤٣/١٢/١٢ في مدينة ماكسيكو سيتي mexico city عرض نادى هاينريش هاينه heine - clup - heinrich (أوبرا الثلاث بنات) بالألمانية بإخراج إسفاي إسبييرا steffi spira.

بعد ذلك عرضت البرازيل brasilien في عام ١٩٤٥ مسرحية (خوف الريح الثالث وآلامه) furcht und elend des dritten reiches في ساو باولو- são paulo على مسرح أبسيب apsib بترجمة برتغالية.

أما الأرجنتينيين argentiniens فتبدأ بعرض المسرحية السابقة نفسها ليلة ١٩٤٦/٩/٢٠ في بيونس آيرس- buenos aires من تمثيل فرقة نستور إيبازر- compania nestor ibarra بإخراج مخرج إسباني.

فى عام ١٩٥٣ تعرض شيلي chile لأول مرة درامات بريخت بادئة بمسرحيته (الأم شجاعة وأولادها) فى سنتياجو بفرقة المسرح الجامعى. instituto del teatro de la universidad de chile (i.t.u.c.h), santiago de chile. وبإخراج راينهولد أولسافسكى reinhold olszewski. و مترجمة إسبانية. وفى أوروغواى uruguay تعرض (أوبرا الثلاث بنات) عام ١٩٥٧ فى مدينة مونتفيدو montvideo على مسرح الجاليون teatro el galpón بإخراج أنتولبا دل سيوبو atahualpa del cioppo باللغة الإسبانية. فى الموسم المسرحي ١٩٥٩/٥٨ يعرض المسرح الجامعي فى فنزويلا venezuela - كراكاس teatro universitario caracas مسرحية (بنادق المرأة كزار) باللغة الإسبانية. أما كولومبيا kolumbien فإنها تقدم مسرحية (الأم شجاعة وأولادها) عام ١٩٦٢ فى بوجوتا bogota باللغة الألمانية فى دار المسرح الألماني deutsche bühne. وفى الموسم المسرحي ١٩٦٦/٦٥ تقدم بيرو peru دراما (خوف الرايح الثالث وآلامه) فى مدينة ساو ماركوس فى المسرح الجامعي باللغة الإسبانية من إخراج هرناندو كورتيس hernando cortés.

التحليل

حتى صدور الكتاب الألمانى عام ١٩٨٠ المتضمن توثيق أعمال برتولت بريخت، فإننا نلجأ إلى التحليل الآتى :

أولا - بالنسبة إلى قارة إفريقيا

تعتبر مصر هى الدولة الإفريقية الأولى فى تمثيل أعمال بريخت، حيث قُدمت (ثلاث عشرة) فرقة مسرحية حكومية وأهلية وجامعية ومسرحيات (بنادق المرأة كزار، الاستثناء والقاعدة، طبول فى الليل، الإنسان الطيب من ستشوان، دائرة الطبائير القوقازية، أوبرا الثلاث بنات، السيد بونتيلا وخادمه منى، وهو ما يشير إلى الانتقاء والتنوع، والاقتراب من المراحل الثلاث لآداب بريخت.

كما قدم بريخت على المسرح الجزائرى ثمانى مرات. (الاستثناء والقاعدة - ١٩٦٢/١٢/١١، بنادق المرأة كزار - ١٩٦٣/١٢/١٢، أعاد الاستثناء والقاعدة - ١٩٦٥، ثم مرة ثالثة - ١٩٦٨، دائرة الطبائير القوقازية - ١٩٦٩، الإمعة وغير الإمعة^(١) - ١٩٧٣، الإنسان الطيب من ستشوان - ١٩٧٦، der jasager und der neinsager، ثم أعاد المسرحية نفسها عام ١٩٧٧).

كما قدم المغرب ثلاث مرات إعادة لمسرحية الاستثناء والقاعدة. بينما عرضت كينيا المسرحيات المتنوعة نفسها التى عرضتها مصر بواقع أربع مرات. أما تنزانيا فقد قدمت بريخت ست مرات لم يتخللها إلا عرض جديد واحد قدمته مصر، وهو عرض (يوم الكوميون)^(٢)

die tage der commune

كما قدمت كل من إثيوبيا، الجابون، مالاوي، أولندا وزائير بريخت لرة واحدة فقط، تكرر في كل منها عرض الاستثناء والقاعدة. أما غانا فقدت بريخت مرتين لدرامته (الأم شجاعة وأولادها، دائرة الطباشير القوقازية).

ثانياً- بالنسبة إلى قارة آسيا

تأتي الهند على رأس القائمة في عرض أعمال برتولت بريخت، إذ عرضت مسرحياته ستاً وثلاثين مرة. والملاحظ في هذه العروض الجسرة في الدخول وسير أغوار مسرحيات لم تمسها قارة إفريقيا. يبدأ النشاط المسرحي الهندي في الموسم المسرحي ١٩٦١/٦٠ بمسرحية (حياة جاليلي) في جامعة يوردوان، ومثل دور جاليليو جاليلي الممثل الهندي أفانتي سانيال avanti sanyal ثم قدمت الهند عملاً جديداً آخر هو (خوف الريح الثالث والآله).

في ١٩٦٦/٢/١٨ في كلكتا kalkutta مثلته جماعة بريخت في الهند brecht society of india إضافة إلى مسرحية (الأم) die mutter في الموسم المسرحي ١٩٧٤/٧٣ في دلهي. ثم إضافة - مرة ثانية - إلى تراث بريختي لم نجد له أثراً في مسارح القارة الإفريقية. فتعرض الهند - إلى جانب ما قدمته مصر - مسرحية (رفاهية تنابريس) lux in tenebris عام ١٩٧٦ في دلهي، ثم دراما جديدة أخرى بعنوان der brotfaden (خبز فلان) في كلكتا ليلة السابع من أبريل ١٩٧٨. ثم مسرحية (منبهة القديمة يوحنا). dies heilige johanna der schlachthöfe في فبراير عام ١٩٧٨ تقدم الهند der aufhaltsame des arturo uj (أوقفوا صعود أرتوري أوي) في دلهي على مسرح المرأة البريختية brechtian mirror مثل دور أرتوري أوي (رمز هتلر) أميتافا داسجوبتا Amitava Dasgupta وأخرجها بنفسه، بترجمة الهندوستاني أنسوير أزيم Answer Azeem.

يتلوق العراق على مصر في عدد اختيار الأعمال البريختية؛ إذ يأتي في المرتبة الثانية بالنسبة إلى بلدان القارة الآسيوية.

صعد بريخت خمساً وعشرين مرة. وقدم للمرة الأولى مسرحية (لوكوللوس) des verhor des lukullus^{١٤} في الموسم المسرحي ١٩٦٧/٦٦ في العاصمة بغداد بإخراج صلاح القصب. إلا أنه يلاحظ تنوع المسرحيات البريختية في العروض العراقية، وكذلك أعداد المخرجين المسرحيين للدرامات بريخت.

وتكشف نتائج الدراسة عن تمثيل بريخت في معهد الفنون الجميلة institut der schönen künste، ومسارح الدولة. واشترك قوى دافع من المخرجين العراقيين: إبراهيم جلال، صلاح القصب، عادل كاظم، فايق الحكيم، سامي عبد الحميد، إبراهيم عبد الجليل، طالب جليل، سعدى يونس، يوسف العائى، عوني كرومى، حميد الحمصى، محمد عبده هاشم.

كما مثلت سرى لانكا بريخت ثمانى مرات. لكنها لم تخرج - أو تتجاوز تقديم - مسرحياته الشهيرة والأكثر تمثيلاً مثل (الإنسان الطيب من ستشوان، دائرة الظباشير القوقازية، حياة جاليليو، الأم شجاعة وأولادها، الاستثناء والقاعدة).

يأتى الوطن الشقيق لبنان ليعرض بريخت ست مرات. يبدؤها بمسرحية (حكاية سيمون ماركاد) ليلة ١٩٦٤/٧/٢ بإخراج جلال فوزى. ثم يقدم عام ١٩٦٦ (أوقفوا صعود أرتوري أوي)، على المسرح الدائرى اللبناني cercle du théâtre libanais بترجمة إدوارد أمين البستاني وإخراج روجر عساف. ثم يضيف المسرح اللبناني واحدة من تعبيريات بريخت كتبها بين أعوام ١٩٢٤، ١٩٢٦ هى مسرحية (الرجل هو الرجل) mann ist mann يعرضها ليلة ١٩٦٩/١/١٠ فى بيروت بإخراج عبد الملك عيسوي.

تقدم كل من سوريا، والفلبين، ونيفوسيا أعمال بريخت أربع مرات. فى سوريا يعرض المسرح القومي السوري عام ١٩٦٤ (الاستثناء والقاعدة) بإخراج شريف خازندار. والمسرح القومي يضع نفسه فى ربهوتواره (بنداق المرأة كرار) عام ١٩٦٧ من إخراج أسعد فضة.

وفى عام ١٩٦٩ يقدم المسرح نفسه مسرحية نادرة العرض عنوانها die horatier und die kuratier^(١) بإخراج يوسف حرب. أما كل من ماليزيا، وباكستان، واليمن، فلم يصعد بريخت على مسارحها إلا مرة واحدة.

ثالثاً- بالنسبة إلى قارة أمريكا اللاتينية

يبدو من نتائج الدراسة - بعد التحليل- أن بريخت قد لاقى نجاحاً واستحساناً من جماهير أمريكا اللاتينية (والتي ملأت عروضها المختلفة الأيام العشرة للمؤتمر من عدة دول فيها). ولا غرابة في ذلك إذا ما نظرنا بعين دقيقة إلى المستوى الاقتصادي والاجتماعي للقارة التي نهب فيها الشمال جنوبها اللاتيني، والتي يبدو - في أيامنا هذه - أنها أفاقلت بعد طول رقاد. وإن، فكان طبيعياً أن تقبل الجماهير هناك على عرض القضايا الساخنة التي أثارها بريخت ضد كل ظلم ونهب واستعباد.

قدم بريخت في الأرجنتين سبعاً وثلاثين مرة، ومثلها في البرازيل. تكررت عروض (الإنسان الطيب....، بندق المرأة كرار، الأم شجاعة....، الإمعة وشير الإمعة، حياة جاليليو....، السيد بوتيتلا....) إلى جانب مسرحيات نادرة العروض هي :

- يوم الكوميون die tage der commune
- البلياتشو der hofmeister
- الرجل هو الرجل mann ist mann
- لوكولوس das verhör des lukullus
- شفايك في الحرب العالمية الثانية (أو الجندي شفايك).....
- schweyk im zweiten weltkrieg

die heilige johanna der schlachthöf - مذبحة القديسة يوحنا
 die kleinbürgerh ochzeit زواج المواطن البسيط
 cordoba وعلى مسارح يونس آيرس، كاكو Chaco ، سانتا في santa fè ، قرطبة
 مار دل بلانا mar del plata ، روزاريو rosario ، تباري مخرجون عديدون في تنشيط
 حياة الدرامات البريختية : دافيد ليخت، ألبرتو دا فرسا، أنوفر لوفيرو، كارلوس
 جاندوللو، أوسكار فسler، هيدى كريلا، جيم كوجان، إندا ليديزما، رايتولد أولساوسكي
 وغيرهم.
 david licht, alberto d'aversa, ònofre lovero , carlos gandolfo,
 oscar fessler, hedy crilla, jaimé kogan, inda ledesma , reinhold
 olszewski.

كما تبارت دور المسارح في الأرجنتين سابقا نحو عروض بريخت :

teatro i.f.t.	- تياترو أ.ف.ت.
nuevo teatro	التياترو الجديد
teatro fray mocho	- تياترو فرأي موشو
teatro de losindependientes	- التياترو المستقل
teatro san cristobal	- تياترو سان كريستوبال
teatro f. arrieros	- تياترو ف.أريروس
teatro marcha	- تياترو مارشا
teatro argentina	- تياترو الأرجنتين
teatro san telmo	- تياترو سان تيلمو
teatro comedia cordobesa	- تياترو الكوميديا - قرطبة
teatro municipal general san martin	- تياترو بلدية سان مارتن
teatro popular independiente	- التياترو الشعبي المستقل
deutsche kammerspiele	- التياترو الألماني الصغير
teatro estudio	- تياترو الاستوديو
goethe- institut	- تياترو معهد جوته
teatro del sol	- تياترو دل سول
teatro planeta	- تياترو الكوكب السيار (بلانت)

أما في البرازيل فيبدو ريمبرتوار بريخت متنوعا إلى درجة كبيرة، الأمر الذي يفسر اهتمام معظم مسارحها بتقديم الأعمال البريختية، إضافة إلى الالتفات لأعمال نادرة الصعود إلى خشبة المسرح.

تكشف النتائج عن تنوع بارز في عرض درامات (خوف الرايخ الثالث وآلامه - ١٩٤٥ - مسرح ساو باولو são paulo ، الإنسان الطيب... - ١٩٥٨ - المسرح نفسه، الأم شجاعة.... - المسرح نفسه ليلة ١٩٦٠/٥/٣١ ، في العام نفسه تعرض فرقة باركا group a barca (أوبرا الثلاث.....). بإخراج مارتم جونكالافس martim goncalves. كما

تقدم في العام نفسه ١٩٦٠ (الإمة- القاتل نعم der jasager) على مسرح فوندا أرماندو ألفاريس fundacao armando alvares في ساو باولو.

تتوالى المسرحيات الأكثر تمثيلا (سبق الإشارة إليها) في أعوام ١٩٦١، ١٩٦٢، ١٩٦٣، ١٩٦٤، ١٩٦٥، ١٩٦٦ في عدة مسارح لاتينية داخل الجامعات. كما تظهر درامات لم تعتمد لها اليد لتصعد بها على خشبة المسرح.

das kleine mahagonny - المهاجوني الصغيرة
der bettler ode der totehund - الشحات أو الكلب الميت
- شفايك في الحرب العالمية الثانية

في مسارح teatro vivo, teatro oficina, teatro de comedia do parana إضافة إلى صعود درامات نادرة (الرجل هو الرجل) في الموسم المسرحي ١٩٧٠/٦٩ على مسرح تياترو ريو داجانيرو teatro de janeiro (أوقفوا صعود أرتوري...) على مسرح الأرينا teatro de arena, (الرجل هو الرجل) على مسرح أنشييتا teatro anchieta, (بال - بعل- baal) ليلة ١٩٧١/٩/٢٤ على مسرح سيدس teatro sedes ثم (طبول في الليل) ليلة ١٩٧٢/٣/١٤ على استديو مسرح ساو بيدرو studio são pedro, (محكمة جان دارك) der prozess der jeanne d'arc zu rouen عام ١٩٧٢ على مسرح مدرسة فنون الدراما escola de arte dramatica بإخراج فرناندو بيكسوتو fernando peixoto.

في ليلة ١٩٧٦/٥/٦ يكشف تياترو أوفيسينا teatro oficina لأول مرة عن مسرحية لبريخت بعنوان (إنه - خلس العفريت) er treibt einen teufel aus من إخراج لويس أنطونيو مارتينيز كوريبا luis antonio martinez correa قدمت باللغة البرتغالية.
- ثم تأتي أوروجواي في المرتبة الرابعة لأعمال بريخت في القارة اللاتينية؛ إذ تعرض ستة عشر عملا ما بين أعوام ١٩٥٧، ١٩٧٢.

في عام ١٩٥٧ تفتتح القارة درامات بريخت بمسرحيته (أويرا الثلاث بنات) باللغة الإسبانية في مدينة مونتفيدو على مسرح الجاليون. ثم تتوالى البريختيات سنويا تقريباً بواقع مسرحية في كل عام، في مسارح الجاليون، مسرح النادي el clup teatro المسرح الكوميدى الوطنى أوروجواي comedia nacional de uruguay.
وتسيطر أعمال بريخت بوزارة على مسارح أوروجواي بدءاً من سنة ١٩٧٠ وحتى سنة ١٩٧٢.

- المسرح الكوميدى الوطنى يعرض في يونيو ١٩٧٠ (حياة جاليليو) فى مونتفيدو بإخراج روبين يانز ruben yanez.

- فى شهر يوليو ١٩٧٠ يقدم مسرح الجاليون (أويرا الثلاث ...).
- فى العام نفسه ١٩٧٠ تقدم للمرة الأولى دراما (أنيتجوني) antigone على المسرح الدائرى teatro circural بإخراج ماريو مورجان mario morgan.

- عام ١٩٧١ يقدم مسرح الجاليون (الأم) die mutter من إخراج أماناسر دوتا amanacer dotta باللغة الإسبانية.

- والعالم نفسه ١٩٧١ يشهد المسرح الدائري مسرحية (بضائق المرأة كزار) بالإسبانية من إخراج أومار جراسو Omar Grasso.

- يعرض المسرح الدائري نفسه - في إخراج جديّد - دراما (أوقفوا صعود أرتوري أوى) باللغة الإسبانية من إخراج روبين يانز وترجمة مارسيدس راين marcedes rein.

ومثل دور أرتوري أوى فيلانوف كوسيه villanueva cosse.

لكن... أين الترتيب الثالث للبريختيات من حيث الانتشار وعدد العروض ؟

هنا تتميز المكسيك بالسبق إلى عدة ترجمات بلغات مختلفة تقدمها لجمهورها عبر خمسة أعمال بريختية.

تبدأ علاقة المكسيك مع بريخت في وقت مبكر جدا (عام ١٩٤٣). ففي مكسيكو سيتي- وباللغة الألمانية تعرض (أوبرا الثلاث ...) في نادي هاينريخ هاينه. وبعد (١٢) عاما تعيد المسرحية نفسها باللغة الإسبانية بإخراج مخرج آخر هو إرنستو رومر ernesto roemer. ثم تتوالى عروض بريخت سنويا بانتظام بدءا من عام ١٩٥٨ (أحيانا كان يقدم أكثر من عرض مسرحي لدراما أخرى).

إلا أن البحث يكشف عن إعادة عرض مسرحية (أنتيجوني) في عدة مسارح مكسيكية. ففي عام ١٩٧٠ قدمت في صالة فيلا أوروتيا sala villaurrutia بإخراج جرمان كاستيلو German Castillo في مكسيكو سيتي. ثم في العام نفسه قدمها المعهد المكسيكي للعلوم الاجتماعية instituto mexicano del seguro social باللغة الإسبانية من إخراج سلفادور تيلز فارياس Salvador Tellez Farias.

إن فكرة الاتساع في ترجمة البريختيات إلى لغات حية، ثم عرضها، قد جمعت حولها جماهير عديدة. وعلى سبيل المثال ترجمت المسرحيات الآتية وتم عرضها بعد الترجمة:

- أوبرا الثلاث بنات بالألمانية

- أوبرا الثلاث بنات بالإسبانية

- دائرة العليشير التوقازية بالإسبانية

- السيد بونتيلا وخادمه متى بالإسبانية

- الأم شجاعة وأولادها بالإسبانية

- الإنسان العليل من ستشوان بالإسبانية

- بضائق المرأة كزار بالإسبانية

- الرجل هو الرجل بالإسبانية

- الأم بالإسبانية

- زواج المواطن البسيط بالإسبانية

- أنتيجوني بالإسبانية

- أوقفوا صعود أرتوري أوى بالإسبانية

- حياة جاليليو بالإسبانية

مثلت درامات بريخت في كل من شيلي وكولومبيا إحدى عشرة مرة. بدأت شيلي تعرض بريخت لأول مرة لهلة ١٩٥٣/١٠/٢٩ (الأم الشجاعة...) على مسرح تياترو جامعة

شيلي Instituto del teatro de la universidad de chile، ثم تبعت البريختيات بواقع مسرحية كل سنة أو سنتين. عام ١٩٥٦ يعرضون (أوبرا الثلاث...)، عام ١٩٦٠ تعاد المسرحية نفسها بإخراج جديد، عام ١٩٦٢ يقدمون (خوف الرايح وآلامه...)، في عام ١٩٦٣ (دائرة الطباشير...)، ثم يشهد عام ١٩٦٩ إعادة لعرض (خوف وآلام الرايح) بمخرج جديد. عام ١٩٧٠ تشاهد جماهير الكسك (السيد بونتيل...) في سنتياجو وشيلي بإخراج هانز فيشر hannes fischer. وفي العام نفسه تعرض (أنتيجوني). في الموسم المسرحي ١٩٧٢/٧١ تعرض (الأم).

يتضح من البحث أن أغلب هذه العروض قد اضطلعت بتمثيلها فرقة المسرح الجامعي - شيلي.

أما في كولومبيا فتقدم أحد عشر عرضا بدءا من عام ١٩٦٢ بمسرحية (الأم شجاعة...) باللغة الألمانية في المسرح الألماني في بوجوتا bogota. عام ١٩٦٤ (الاستثناء والقاعدة) بالإسبانية في كوكوتا cucuta. وتتوالى الترجمات. في عام ١٩٦٥ تقدم كولومبيا (الإمعة وغير الإمعة) بالإسبانية على خشبة المسرح الجامعي الوطني - تياترو الاستوديو. ثم في عام ١٩٦٦ (الاستثناء والقاعدة) بفرقة المسرح الجامعي في كالي cali، عام ١٩٦٧ (ظبول في الليل)، لاستوديو المسرح بالجامعة الوطنية.

في عام ١٩٧١ يعرضون (بنائق المرأة...) للمرة الأولى في كولومبيا - بوجوتا بفرقة المسرح الشعبي - بوجوتا teatro popular de bogota. t.p.b.، وفي عام ١٩٧٦ يعرض المسرح الشعبي نفسه - بعد غياب خمس سنوات على اختفاء اسم بريخت - (أوبرا الثلاث...) باللغة الإسبانية.

في الموسم المسرحي ١٩٧٨/٧٧ تعرض مدرسة فنون الإلقاء والتمثيل القومية باللغة الإسبانية مسرحية (زواج اللواتن البسيط). وفي ليلة ١٠/١٢/١٩٧٩ يعرض المسرح الشعبي - بوجوتا (أوقفوا صعود...) من إخراج فاكلاف هوديكك Avclav Hudecek باللغة الإسبانية. تعرض بعدها (بنائق المرأة...) في المسرح التجريبي teatro experimental من إخراج جورج علي تريانا Jorge Ali Triana.

في فنزويلا تصل عروض بريخت إلى ثماني مرات. بدءا من الموسم المسرحي ١٩٥٩/٥٨. التي برتوار نفسه البريختي بالدرامات الشهيرة الأكثر تمثيلا وانتشارا. وقد لاحظنا أن كل المسرحيات المعروضة في فنزويلا مترجمة إلى الإسبانية.

ونهاية.. لم يبق من دول أمريكا اللاتينية التي تعاملت مع الدرامات البريختية غير بيرو، والتي سجلت صعوده على مسارحها خمس مرات. بدأت متأخرة نوعا ما في الموسم المسرحي ١٩٥٦/٥٥، وكلها بالترجمة إلى الإسبانية. أسهم في هذه المرات الخمس المسرح الجامعي في مدينة سان ماركوس San Marcos Teatro Universitario، المسرح البلدي في ليما Teatro Municipal إذ قدمت الأعمال الخمسة على هذين المسرحين في بيرو.

الجدول الإحصائي Bibliography

أولاً- مجموع العروض المسرحية البريخية في القارات الثلاث.

السرحة	الدولة	عدد المرات	آسيا	عدد المرات	أمريكا اللاتينية	عدد المرات	المجموع
الاستثناء والقاعدة	مصر	5					
طبول في الليل	مصر	1					
الإنسان الطيب من مستشوان	مصر	1					
دائرة الطباشير القوقازية	مصر	2					
أوبرا الثلاث بنات	مصر	1					
بونتيلا وخادمه متى	مصر	2					
الأم شجاعة وأولادها	مصر	1					13
الأم شجاعة وأولادها	ألبانيا	1					3
بناتق المرأة كرا	الجزائر	1					
الاستثناء والقاعدة	الجزائر	3					
الإنسان الطيب من مستشوان	الجزائر	2					
دائرة الطباشير القوقازية	الجزائر	1					
الإمعة وغير الإمعة	الجزائر	1					8
الاستثناء والقاعدة	الجبون	1					9
دائرة الطباشير.....	غانا	1					4
الأم شجاعة	غانا	1					2
الإنسان الطيب.....	كينيا	1					
دائرة الطباشير.....	كينيا	1					
الأم شجاعة و.....	كينيا	2					4
الاستثناء والقاعدة	مالاوي	1					1
الاستثناء والقاعدة	مالي	1					
الاستثناء والقاعدة	المغرب	3					3
الإنسان الطيب.....	نيجيريا	1					
دائرة الطباشير.....	نيجيريا	2					
أوبرا الثلاث.....	نيجيريا	1					
الأم شجاعة.....	نيجيريا	1					
حياة جاليليو جاليلي	نيجيريا	1					8
القياس	نيجيريا	1					1
die massnahme							
الإنسان الطيب.....	تنزانيا	1					
دائرة الطباشير.....	تنزانيا	2					
حياة جاليليو.....	تنزانيا	1					
القياس	تنزانيا	1					
الإنسان الطيب.....	أوغندا	1					
الإنسان الطيب.....	زائير	1					
الإنسان الطيب.....							

بـجـلـانـيـش 1

٣	١	بنجلاديش	يونقلا وخادمه...
	١	بنجلاديش	بناتق الرأف.....
	٦	الهند	
	٢	الهند	الإنسان الطيب.....
	٢	الهند	يونقلا وخادمه...
	٢	الهند	الاستثناء والقاعدة
	٢	الهند	بناتق الرأف.....
	٧	الهند	حياة جاليليو.....
	٢	الهند	دائرة الطباشير.....
	٤	الهند	خوف الرابع الثالث والأمه
	٣	الهند	لويرا الثلاث.....
	٢	الهند	أوقفوا صمود أرثوري أوي
	١	الهند	الرجل هو الرجل
	٢	الهند	ملوحة القديسة يوجنا
	١	الهند	الأم
٢٧	١	الهند	رفاعة تشاريس
	١	العراق	الأم شجاعة و.....
	٧	العراق	الإنسان الطيب.....
	٢	العراق	الاستثناء والقاعدة
	٢	العراق	يونقلا وخادمه.....
	٢	العراق	الإعنة وغير الإعنة
	٤	العراق	بناتق الرأف.....
	٢	العراق	حياة جاليليو.....
	٢	العراق	دائرة الطباشير.....
	١	العراق	أوقفوا صمود.....
	١	العراق	الأم شجاعة و.....
	١	العراق	لوكولوس
	١	العراق	كوربولان
To	١	العراق	حكاية سهون مارتارد
١	١	اليمن	الاستثناء والقاعدة
	٢	ليبتان	الاستثناء والقاعدة
	١	ليبتان	يونقلا وخادمه.....
	١	ليبتان	أوقفوا صمود أرثوري...
٥	١	ليبتان	الرجل هو الرجل
١	١	ماليزيا	دائرة الطباشير.....
١	١	باكستان	دائرة الطباشير.....
	٢	التشيين	دائرة الطباشير.....
٤	٢	التشيين	الأم شجاعة و.....
	٢	سري لانكا	الإنسان الطيب.....
	١	سري لانكا	الاستثناء والقاعدة
	١	سري لانكا	حياة جاليليو.....
	٢	سري لانكا	دائرة الطباشير.....
٨	٢	سري لانكا	الأم شجاعة و.....
	١	سوريا	الاستثناء والقاعدة
	١	سوريا	يونقلا وخادمه.....
	١	سوريا	بناتق الرأف.....
٤	١	سوريا	لويرا الثلاث بنات

١	قبرص	الإنسان الطيب.....
١	قبرص	الاستثناء والقاعدة
١	قبرص	دائرة الطباشير...
١	قبرص	الأم شجاعة و....
٨	الأرجنتين	خوف الرابع وآلامه...
٣	الأرجنتين	الأم شجاعة و....
٤	الأرجنتين	بناتق المرأة.....
٢	الأرجنتين	أوبرا الثلاث.....
١	الأرجنتين	لوكونولوس
١	الأرجنتين	الإنسان الطيب...
١	الأرجنتين	دائرة الطباشير...
١	الأرجنتين	شفاك في الحرب العالمية الثانية
١	الأرجنتين	بال - بعل
١	الأرجنتين	الإعنة وغير الإعنة
٢	الأرجنتين	حياة جاتيليو.....
٣	الأرجنتين	الاستثناء والقاعدة
١	الأرجنتين	بوتشلا وخانمه...
٢	الأرجنتين	الرجل هو الرجل
١	الأرجنتين	الماهاجوني الصغيرة
١	الأرجنتين	أوقفوا صعود أرتوري...
١	الأرجنتين	مذبحة القديسة يوحنا
٢	الأرجنتين	يوم الكومبون
٣	البرازيل	زواج المواطن البسيط
١	البرازيل	خوف الرابع وآلامه...
٣	البرازيل	الأم شجاعة و....
٣	البرازيل	الإنسان الطيب...
٢	البرازيل	بناتق المرأة.....
١	البرازيل	أوبرا الثلاث.....
١	البرازيل	الإعنة.....
١	البرازيل	دائرة الطباشير...
٣	البرازيل	الاستثناء والقاعدة
١	البرازيل	شفاك في الحرب
١	البرازيل	die horstler und karstler
٢	البرازيل	حياة جاتيليو.....
١	البرازيل	في أحراش الفن
٣	البرازيل	im dickicht der stadt
١	البرازيل	الرجل هو الرجل
١	البرازيل	أوقفوا صعود.....
١	البرازيل	بال - بعل
١	البرازيل	طبول في الليل
١	البرازيل	الماهاجوني الصغيرة
٣	البرازيل	زواج المواطن البسيط
٢	البرازيل	الصحاح أو الكتب الميت
١	البرازيل	محاضرة جان دارك
٢	البرازيل	رغاية تنابريس
٢	شيلي	خوف الرابع وآلامه...
١	شيلي	الأم شجاعة و....
١	شيلي	بناتق المرأة كزار
٢	شيلي	أوبرا الثلاث بنات
١	شيلي	دائرة الطباشير...
١	شيلي	الأم.....
١	شيلي	الاستثناء والقاعدة
١	شيلي	بوتشلا وخانمه.....

11	١	شيلي	انتجوني
	١	كولومبيا	الأم شجاعة و.....
	٢	كولومبيا	بنامق المرأة كترار
	١	كولومبيا	أوبرا الثلاث بنات
	١	كولومبيا	الإسماء وغير الإسماء
	١	كولومبيا	حياة جاليانو.....
	٢	كولومبيا	الاستثناء والقاعدة
	١	كولومبيا	طويل في الليل
	١	كولومبيا	أولفوا سمود.....
11	١	كولومبيا	زواج المواطن البسيط
	٣	الكسيك	انتجوني
	١	الكسيك	خوف الرابع والآمه.....
8	١	الكسيك	الأم شجاعة و.....
	٢	الكسيك	بنامق المرأة كترار
	٣	الكسيك	أوبرا الثلاث بنات
	٢	الكسيك	الإنسان الطيب.....
	٣	الكسيك	داثرة العياشير.....
	٢	الكسيك	حياة جاليانو.....
	١	الكسيك	الاستثناء والقاعدة
	٢	الكسيك	بوتشلا وخانمه.....
	٢	الكسيك	الرجل هو الرجل
	١	الكسيك	الأم.....
	١	الكسيك	أولفوا سمود.....
20	١	الكسيك	زواج المواطن البسيط
			خوف الرابع والآمه.....
	١	بيرو	بنامق المرأة كترار
	١	بيرو	أوبرا الثلاث بنات
	١	بيرو	الاستثناء والقاعدة
	١	بيرو	أولفوا سمود أروتورق.....
8	١	بيرو	
	١	أوروغواي	انتجوني
	٢	أوروغواي	خوف الرابع والآمه.....
	١	أوروغواي	الأم شجاعة و.....
	١	أوروغواي	بنامق المرأة كترار
	٢	أوروغواي	أوبرا الثلاث بنات
	١	أوروغواي	لوكولوس
	١	أوروغواي	الإنسان الطيب.....
	٢	أوروغواي	حياة جاليانو.....
	١	أوروغواي	بوتشلا وخانمه.....
	١	أوروغواي	الأم.....
	٢	أوروغواي	أولفوا سمود.....
11	١	أوروغواي	يوم الكومبون
	٢	فنزويلا	خوف الرابع والآمه.....
	٣	فنزويلا	بنامق المرأة كترار
	٢	فنزويلا	لوكولوس
8	١	فنزويلا	داثرة العياشير.....

ثانياً- قدم المغرب مسرحية (الاستثناء والقاعدة) ثلاث مرات دون التعريب في مسرحيات بريخت الأخرى.

ثالثاً - قدمت مسرحية (القياس) die massnahme لأول مرة على المسرح الشجيري (في القارة الإفريقية).

رابعا - قدم العراق مسرحية (كوربولان) لأول مرة في بغداد بإخراج العراقي عوني كرومي :
خامسا - سبقت الأرجنتين مسارح القارات الثلاث حين عرضت (الجندي شفايك في الحرب العالمية الثانية) للمرة الأولى.

سادسا - مجموع العروض البريحتية في القارات الثلاث حتي عام ١٩٨٠ ميلادية بالمرات :

- ١- الاستثناء والقاعدة
- ٢- بنادق المرأة كزار
- ٣- دائرة الطباشير التوقازية
- ٤- الإنسان الطيب من ستشوان
- ٥- خوف وآلام الرايخ الثالث
- ٦- أوبرا الثلاث بنات
- ٧- الأم الشجاعة وأولادها
- ٨- حياة جاليليو جاليلي
- ٩- السيد بونتيللا وخادمه متي
- ١٠- أوقفوا صعود أرثوري أوي
- ١١- الرجل هو الرجل
- ١٢- زواج المواطن البسيط

die kleinb urghochzeit

- ١٣- الأم....
- ١٤- لوكوللوس
- ١٥- أنتيجوني
- ١٦- طبول في الليل
- ١٧- الماهاجوني الصغيرة
- ١٨- هال- يعمل
- ١٩- شفايك في الحرب العالمية الثانية
- ٢٠- القياس

die massnahme

- ٢١- رفاهية تنابريس
- lux in tenebris
- ٢٢- يوم الكوميون
- ٢٣- حكاية سيمون ماركاد

die gesichte der simone machard

- ٢٤- الشحات أو الكلب الميت

der better orde der tote hund

- ٢٥- محاكمة جان دارك

der prozess der jeanne d'arc zurouen

- ٢٦- في أحراش المدن

im dickicht der stadte

- ٢٧- die horatier und kariatier

واحدة

- ٢٨- مذبحة القديسة يوحنا

die heilige johanna der schlachofe

مرة واحدة
er treibt einen teufel aus

٣٠- كوريولان
٣١- خبز فلادين der brotfladen
مرة واحدة
مرة واحدة

• من الأمانة العلمية أن أسجل في نهاية هذه الدراسة شكرى وامتنانى للزميل الدكتور أحمد سخموخ على جهده فى ضبط أسماء الدرامات نادرة الصعود على المسرح العالمى وتصحيحها.

الهوامش:
(٥) هذا البحث سيعتبه بحث آخر لتغطية المدة ما بين ما توقف عنده البحث (١٩٨٠) وحتى اليوم (٢٠٠٨).

(١) يشير القاموس أثنائى - عربى Götz schlegle من ٤١٧ إلى أن كلمة frau امرأة - المرأة - سيدة. ولا كان بريخت لا يتعامل مع سادة كثيرين فى دراماته، فكيفية السيد هنتر والسيد جوبلز Joseph goebbels وأمام خطأ الترجمة "ألم كرار" فقد أثرت التصحيح العلمى والدراسى "المرأة كدار ولهمت السيدة".
(٢) وأفاد الزميل أ.د أحمد سخموخ أن العرض جرى بقصر ثقافة بورسعيد، وبإخراج عباس أحمد.
(٣) البحث منشور بكتايبى (للمرح بين الفكرة والتجريب) للنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس، ط ١، ١٩٨٤ من ص ٦٥٥ إلى ص ٦٧٣.

(٤) benno beson سويسرى الجنسية. من مواليد يفرنون yverdon فى ١٩٢٢/١١/٤ عمل بالصحافة، ثم انتقل عام ١٩٤٩ ليعمل عضوا فى مسرح اليرليز إنساميل مساعدا للإخراج مع بريخت. أول إخراجاته (ريون جوان-مولين) فى مدينة روستوك rostock الألمانية. تبعها بإخراج (طبول فى الليل) عام ١٩٦١ يعين مخرجاً أول بمسرح الدويتش- ألمانيا. عام ١٩٦٦ تحصل مسرحيته (الثقوب) بإخراجه على جائزة الإخراج فى مسرح الأمم - باريس. حضر له جلسة تدريس فى مسرح الدويتش فوجدة حرقيا وليس مبتكرا. عاد إلى سويسرا فى أخريات أيامه.
(٥) هى المسرحية نفسها المترجمة تحت اسم "القائل نعم، والقائل لا".

(٦) commune هى اللجنة الثورية التى حلت محل بلدية باريس فى الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ م. وما لبثت أن استولت على سلطة فى الدولة والكوميون مرة أخرى، هو حكومة باريس الاشتراكية من ١٨ مارس إلى ٢٧ مايو عام ١٨٧١ ميلادية.

(٧) ثنابريس: اسم مكان .
(٨) امتجواب لوكولوس فى بعض الترجمات الأوربية.
(٩) لم نستطع معا (د. سخموخ وأنا) الوصول إلى الاسم العربى لهذه المسرحية. والأغلب أن الاسم يعود إلى اللغة اللاتينية . والله أعلم.

المراجع:

- 1- brecht 80.
brecht in afrika, asien und lateinamerika, dokumentayion, henschelverlag kunst und gesellschaft, berlin 1980.
- 2- vajda györgymihály - szántó judit színházi kalauz i.li. gondolat. Budapest, 1981.
- 3- hontferenc-staudt gèza a világtörténete. gon-dolat kiadó. budapest, 1986.
- 4- bécsey tamás .
aszín(át)ék létéméletéről.
theatrology.dialóg campus kiadó. budapestpécs, 1997.

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهما - سلطنة عمان ٣ ريالات - العراق دينار - لبنان ٦٠٠٠ ليرة - البحرين دينار - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن دينار - قطر ١٥ ريال - غزة / القدس دولار - تونس ٥,٢٠٠ دينار - الإمارات ١٥ درهما - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ١٥ دينار - ليبيا دينار - دبي / أبو ظبي ٣٠ درهما .

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠ جنيه + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية .
الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠ دولاراً للأفراد - ٣٠ دولاراً للهيئات - مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً)
السعر : عشرة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة . ج.م.ع.

تليفون : ٥٧٩٩٦٣٥ - ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩ - ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ - ٥٧٩٩٦٣٥

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

رقم الإيداع ٦١٠٠ / ١٩٨٠

ISSN 1110 - 0702



الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات